東京大學圖書
0004315982
東京大学総合図書館

Λαοῦ τὸ κλαῖε

AESTHETIK

ALS

PHILOSOPHIE DES SCHÖNEN UND DER KUNST.

VON

MAX SCHASLER,

Doctor der Philosophie, Herausgeber der Deutschen Kunstzeitung „Die Dioskuren“,
Mitglied der Königlichen Akademie der schönen Künste zu Amsterdam,
z. Z. zweiter Vorsitzender der Philosophischen Gesellschaft
zu Berlin.

Erster Theil: Grundlegung.

Kritische Geschichte der Aesthetik
von Plato bis auf die Gegenwart.

BERLIN
Nicolaische Verlagsbuchhandlung
(A. Effert & L. Lindtner)
1872.

B800
19

KRITISCHE
GESCHICHTE DER AESTHETIK.

GRUNDLEGUNG
FÜR DIE
AESTHETIK
ALS PHILOSOPHIE DES SCHÖNEN UND DER KUNST

VON

Dr. MAX SCHASLER.

Erste Abtheilung.

Von Plato bis zum 19. Jahrhundert.

BERLIN
Nicolaische Verlagsbuchhandlung
(A. Effert & L. Lindtner)
1872.

		Nro.	Seite
	ZWEITER ABSCHNITT.		
	Kritik der wissenschaftlichen Standpunkte, oder: Geschichte der Aesthetik.		
§ 1.	**Einleitung: Nähere Bestimmung der Aufgabe.** Logischer Cirkel: Das Ziel der Geschichte der Aesthetik ist die Bestimmung des höchsten wissenschaftlichen Standpunkts; sofern sie aber kritische Geschichte ist, mufs sie selbst einen höchsten wissenschaftlichen Standpunkt voraussetzen. Sophistik der subjektiven Dialektik. Brechung des logischen Cirkels durch die Bestimmung des Begriffs der objektiven Kritik: die Geschichte der Aesthetik als Genesis des ästhetischen Bewufstseins.	26	57
§ 2.	**Der allgemeine Gang des geschichtlichen Processes.** Anknüpfung an das allgemeine Gesetz der Entwicklung. Die drei Stufen des Bewufstseins, angewandt auf die Geschichte der Philosophie: Intuition, Reflexion, Spekulation. Die Formen des Denkens, angewandt auf die Geschichte der Aesthetik, geben die drei Perioden der „intuitiven Aesthetik“ (antik), der „reflektirenden Aesthetik“ (18. Jahrh.), der „spekulativen Aesthetik“ (19. Jahrh.). Weitere Gliederung nach demselben Gesetz: Schema der gesammten geschichtlichen Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins. Innerer Parallelismus der entsprechenden Stufen.	27—28	61
	ERSTES BUCH.		
	Erste Periode: Geschichte der antiken Aesthetik.		68
§ 3.	**Einleitung:** Zur Orientirung. Eintheilung.	29—30	
	Cap. I:		
§ 4.	**Vorstufe:** 1) Die **ältesten ästhetischen Ansichten** Griechenlands.	31—33	72
§ 5.	2) **Sokrates.** Ausgang von dem abstrakt metaphysischen Begriff des Schönen: Das Schöne an sich und das καλὸν κ' ἀγαθόν.	34	75
	Cap. II.		
§ 6.	**Erste Stufe: Plato und die Platoniker. Aristophanes.**		78
	1) **Plato. Sein ästhetischer Standpunkt überhaupt:** Widersprüche seiner ästhetischen Ansichten, entsprungen aus dem Festhalten des Gegensatzes zwischen Idee und Wirklichkeit. Künstlerische Form seines Philosophirens. Abstrakte Bedeutung seines Idealismus. Jenseitige und diesseitige Lokalisirung einer abstrakten Idealwelt, als metaphysischer Makrokosmus und politischer Mikrokosmus. Negative Bedeutung des platonischen Ideals gegen die Wirklichkeit.	35—36	
§ 7.	A. **Der Begriff des Schönen bei Plato:** Unterschiede desselben als formale, geistige und absolute Schönheit, mit vorwaltend ethischer Tendenz: das Schöne und das Zweckmäfsige, das Angenehme, das Ebenmäfsige, das Einfache, das Ungemischte; die Schönheit der Seele; die absolute Schönheit als reine Abstraction und leeres Ideal.	37—39	83
§ 8.	B. **Der Begriff des Kunstschönen bei Plato.** Herausfallen des Künstlerischen aus der Sphäre des Schönen. Die Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit giebt nur das Scheinbild eines Scheinbildes, ist also blos Täuschung.	40	89

		Nro.	Seite
§ 9.	C. **Wesen der Kunst:** Princip der Nachahmung (μίμησις), Beschränktheit der Ansicht Plato's: die Künste haben keinen vernünftigen Zweck, stehen daher weit unter den nützlichen Künsten, wie Heilkunst u. s. f., erregen schlechte Leidenschaften. Die Dichter sind als Betrüger zu verbannen.	41—43	92
§ 10.	D. **Werthschätzung und Gliederung der einzelnen Kunstgattungen:** Kriterium der Werthschätzung: Verwendbarkeit zur Ausbildung des ethischen Sinnes: a) Poesie, b) Musik, Tanz, d) bildende Kunst.	44—52	97
	Cap. III.		
§ 11.	2) **Die Sokratiker und Platoniker; Cyniker und Kyrenaiker.**	53—54	109
§ 12.	3) **Aristophanes.** Ethischer Zweck der verschiedenen dramatischen Dichtungsarten. Tadel gegen die Vermischung des Tragischen und Komischen. Ansichten über die Komödie.	55—59	111
	Recapitulation (§ 1—12).		116
	Cap. IV.		
	Zweite Stufe: Aristoteles und die Aristoteliker.		
§ 13.	1) **Aristoteles. Sein allgemeiner Standpunkt und seine Methode:** Substanzielles Denken in Form empirischer Reflexion. Hauptpunkte der kritischen Betrachtung über Aristoteles' Aesthetik.	60—61	120
§ 14.	A. **Der Begriff des Schönen überhaupt:** Aristoteles geht nicht von einem abstrakten Ideal, sondern vom Gegebenen aus, das er kritisch in seine Begriffsmomente zerlegt. Unterscheidung des Schönen vom Guten dahin, dafs es nicht (wie dieses) an das Handeln gebunden sei, sondern auch am Unbewegten existire. Unterscheidung derselben vom Angenehmen und Lobenswerthen. Stufen der Schönheit: 1) formale Schönheit, 2) konkrete Schönheit, 3) ethische Schönheit.	62—63	122
	1) **Die formale Schönheit:** Begrenzung, Ordnung und Ebenmaafs. Die „Begrenzung“ setzt als Endlichkeit den Begriff der Ganzheit: Schönheit als Einheit des Mannigfaltigen; die „Ordnung“ als Einheit der Theile in Beziehung zum Ganzen; das „Ebenmaafs“ als richtige Ordnung der Theile gegeneinander.	64	125
	2) **Die konkrete Schönheit** oder die Naturschönheit: das Maafs als die Bestimmung des „nicht zu Grofsen und nicht zu Kleinen“; die konkrete Schönheit ist die individuelle Einheit des Mannigfaltigen.	65—67	127
	3) **Die ethische Schönheit.** Ausscheidung des Zweckmäfsigen. Das Sittliche kann nur unter gewissen Beschränkungen „schön“ erscheinen.	68—69	130
	Die genannten drei Formen des Schönen bilden die Vorstufe der „Kunstschönheit“, als konkreter Realisation der in ihnen nur abstrakt gesetzten Momente und als Verwirklichung der Idee.		
§ 15.	B. **Das Kunstschöne:** der künstlerische Schein — das Princip der Nachahmung — die Phantasie.		133
	a) **Der künstlerische Schein:** das Kunstschöne ist als Schein der Wirklichkeit das Höhere gegen die Naturschönheit; nicht (wie Plato will) ein Scheinbild, sondern ein gereinigtes Bild der Wirklichkeit.	70—72	
	b) **Die Nachahmung** (μίμησις) ist nicht Nachahmung der Natur, sondern Gestaltung der Idee nach Maafsgabe der Naturform, oder Darstellung der Natur nach Maafsgabe der Idee. Nachahmungstrieb; Gegenstände		136

		Nro.	Seite
	des Nachahmens: Gemüthszustände (Stimmungen, Leidenschaften) oder Handlungen; Mittel des Nachahmens: Form, Farbe, Ton, artikulirter Laut, als Eintheilungsprincipien der Künste.	73—76	
	c) **Die Phantasie** als Naturanlage: Einbildungskraft, Genie: dichterischer Wahnsinn und Besonnenheit als die beiden Momente des künstlerischen Schaffens.	77—79	146
§ 16.	C. **Die Künste in ihrer Gliederung:** Das wesentliche Merkmal der Künste im engeren Sinne ist das ihnen gemeinsame Moment des Mimetischen. Sie unterscheiden sich durch die mimetischen Mittel: Wort, Melodie, Rythmus, Farbe und körperliche Form.	80—81	151
	1) DIE POESIE. Begriff und Eintheilung: Die Poesie stellt vermittelst des Wortes Gemüthsstimmungen und Handlungen dar. Das melodische und das rythmische Element sind nur äufserliche Mittel des ästhetischen Wohlgefallens bei der Poesie. Verhältnifs der Poesie zur Prosa. Erfindung; Einheit der Komposition. Eintheilungsgrund der Poesie: Art und Weise der Nachahmung: entweder redet nur der Dichter (Lyrik), oder er läfst auch seine Personen sprechen (Epos), oder er läfst nur diese sprechen und handeln (Drama). . . .	82—83	152
	a) **Epos.** Unterschiede vom Drama: Einfachheit des Metrums, erzählende Form und Umfang. Unterschied gegen die geschichtliche Darstellung. Ethische und pathetische Art des Epos, einfaches und verwickeltes Epos.	84	156
	b) **Das Drama.** Begriff und Eintheilung: Unterschied der Tragödie und Komödie, begründet auf die Qualität der Charaktere.	85	159
	α) Die Tragödie. Ihre wesentlichen Begriffsbestimmungen. Die Katharsis: Charakter (ἦθος), Ueberlegung (διάνοια), das Handeln (πρᾶξις) als Momente der Komposition. Die „Fabel“, als Verknüpfung von „Schicksalswendungen“ und „Erkennungen“, ist einfach oder verwickelt. Das „Leiden“ als drittes Moment. Bestandtheile der Tragödie. Wirkung der Tragödie. — Wechselbeziehung der beiden Begriffe der μίμησις und κάθαρσις als objektive und subjektive Idealisirung. Begründung der näheren Bestimmung des tragischen Charakters darauf. — Die Komposition: Schürzung und Lösung des Knotens; das Verhältnifs dieser Theile begründet die Unterschiede der verwickelten und der einfachen Tragödie, der pathetischen und der Stimmungstragödie. Behandlung des sprachlichen Ausdrucks. Nähere Bestimmung des Verhältnisses der μίμησις und κάθαρσις.	86—89	160
	β) Die Komödie. Sie hat sich nicht auf den Spott, sondern auf den Humor zu richten. Nicht das einzelne Lächerliche (γέλοιον), sondern der allgemeine (typische) Charakter sei darzustellen; so ist das Lachen, als komische Wirkung, die Katharsis der Komödie, daher eine „Erholung“. Wie in der Tragödie die Charaktere nicht absolut edel, so dürfen sie in der Komödie nicht absolut gemein sein. Das „Lächerliche“ ist ein Häfsliches (Böses) ohne zerstörende Kraft.	90	172

		Nro.	Seite
	c) **Die Lyrik** fällt im Alterthum wesentlich mit der Musik zusammen.		175
	2) DIE MUSIK, ebenfalls eine nachahmende Kunst: sie ist Nachahmung von Gemüthsstimmungen durch das Mittel der menschlichen Stimme (Melodie) mit Hülfe des Rythmus und der Harmonie. Auf die Stellung dieser Momente gründen sich die Unterschiede der Musik.		175
	a) **Nachahmung in der Musik nach Objekt und Mittel.** Von der Instrumentalmusik ist nur ein Theil nachahmend. Das Objekt der musikalischen Nachahmung ist das ἦθος, dieses aber ist an die Melodie gebunden. Ausschliefsung des Virtuosenthums. — Hinsichtlich der künstlerischen Mittel participirt die Musik mit der Tanzkunst am Rythmus, mit der Poesie am Rythmus und der Stimme. Stellung der Momente: „Stimme“, „Melodie“, „Rythmus“ und „Harmonie“ zu einander. — Bestimmung des Begriffs des „Ethos“. Das Moment der „Bewegung“, als Basis der Analogie von Seelenstimmung und Tonstimmung ist in der Melodie ethischer, im Rythmus praktischer Natur. Die Musik ist mehr nachahmend als die Malerei.	91—92	
	b) **Unterschiede der musikalischen Nachahmung:** Melodie, Rythmus, Tonweise; Gegensatz von pathetischer und ethischer Musik. Die musikalische Katharsis. Die dramatische Musik. Gradunterschiede der Nachahmung; ethischer, pathetischer und praktischer Charakter der Tonweisen: dorische, phrygische und hypophrygische Tonweisen. — Die musikalische Katharsis: kathartische und banausische Wirkung der Musik.	93—96	180
	3) DIE TANZKUNST, Nachahmung theils ethischer Seelenzustände, theils pathetischer Aeufserungen derselben, theils praktischer Bethätigungen (Handlungen) vermittelst des Rythmus. Für Aristoteles ist der Tanz die bewegte Plastik. Das Nachahmungsgebiet des Tanzes ist weiter als das der Musik. Verschiedene Bedeutung des „Rythmus“ im Tanz, in der Musik und in der Poesie.	97—98	188
	4) DIE BILDENDEN KÜNSTE, ebenfalls, aber weniger nachahmend als die Künste der Bewegung; daher Ausschlufs der Architektur.	99.	191
	a) **Architektur:** Nicht, weil sie keine Naturnachahmung enthält, oder weil sie weder Stimmungen noch Handlungen nachzuahmen fähig ist, wird sie ausgeschlossen, sondern weil ihr Gestaltungsgebiet aufserhalb der Sphäre des subjektiven Geistes fällt. Grenze des aristotelischen Begriffs der Nachahmung, als bestimmenden Princips der schönen Kunst. Die tektonischen Gesetze der Baukunst; ihr Zweck und Gestaltungsprincip.	99—100	191
	b) **Plastik und Malerei:** Ihre Nachahmung ist nur symbolischer Art, da sie nur die Wirklichkeit der Dinge, nicht aber Stimmungen und Handlungen darstellen. Nur das Hörbare enthält ein ἦθος. Unterschied zwischen Polygnotus und Zeuxis.	101	196
§ 17.	D. **Die Stellung der Kunst zum Leben:** Das Banausische, als Entidealisirung, beruht in dem Mangel an Freiheit; Virtuosenthum in der Musik, Athletenthum in der		198

		Nro.	Seite
	Gymnastik. Der Einfluſs der Komödie und der bildenden Künste auf die Jugend.	102—106	
	Cap. V.		
§ 18.	2) **Die nacharistotelischen Philosophen, Rhetoren und Kritiker.**		203
	a, Allgemeines: Stellung des aristotelischen Epigonenthums zu Aristoteles.	107	
	b. A. **Die Peripatetiker, Stoiker und Epikureer:** Theophrast, Aristoxenus u. s. f.; Zeno, Posidonius, Seneka; Philodemus, Lukrez u. s. f.	108—111	204
§ 19.	C. B. **Die Eklektiker:** Cicero, Plutarch. Wesen des Eklekticismus: philisterhaftes Reflektiren und Principienlosigkeit. Die neue Akademie und der Skepticismus. — Cicero's ästhetische Ansichten: Einheit des Schönen und Zweckhaften, Plutarch's Anschluſs an Aristoteles.	112—115	210
§ 20.	d. C. **Die kritischen Grammatiker und Rhetoren:** Zenodot, Aristarch, Zoilus; Dionys von Halikarnaſs; Quinctilian, Demetrius; Dio Chrysostomus und Lucian.	116—118	218
§ 21.	e. D. **Die ästhetischen Ansichten der griechischen und römischen Dichter und bildenden Künstler:** Euphranor, Nicias, Lysipp; Catull, Ovid, Martial, Horaz. Resultat dieser Stufe.	119—121	224
	Recapitulation (§ 13—21).		227
	Cap. VI.		
§ 22.	**Dritte Stufe: Plotin und die Alexandriner.**	122	231
	1) **Allgemeiner Standpunkt der alexandrinischen Philosophie.** Affirmative Aufhebung des Gegensatzes zwischen Stoicismus und Epikureismus; Gegensatz gegen die neue Akademie. Die Einheit des Geistes als empfindenden und denkenden ist die Quelle der Erkenntniss. Die äuſserliche Welt ist als endliche die Welt der Unwahrheit gegen die Welt der Idealität. Verwandtschaft mit dem christlichen Princip. Die Idealwelt als Welt der Schönheit.	122	231
§ 23.	2) **Plotin.** Standpunkt der spekulativen Intuition in der Form der Mystik. Dunkelheit seines Philosophirens aus dem Participiren an der antiken und christlichen Weltanschauung. Das Gute als die substanzielle Idee, makrokosmisch die Weltseele, mikrokosmisch die Menschenseele. Gegensatz dazu die Materie, als das Geistlose. Als schaffendes Princip ist die Idee der νοῦς, der Inhalt des Geschaffenen der Begriff (λόγος). Die λόγοι als Vorbilder der wirklichen Dinge. Gliederung der Philosophie in Logik, Ethik und Aesthetik. Die Plotin'sche Aesthetik hat es nur mit den Grundbegriffen des Schönen und Künstlerischen zu thun.	123—125	233
	a) **Das objektive Schöne.** Begriff der Gestaltung als schöpferische Thätigkeit des Absoluten (νοῦς). Als Begriff ist diese Gestaltung λόγος, als Erscheinung ist sie „schön". Die Idee, als Quelle der besonderen Schönheit, ist das „Ueberschöne". — Das Schöne nach seiner doppelten Beziehung zur Materie und zur Anschauung. Das „Häſsliche" als widerstrebende Materie. Stufen der Schönheit: Vernunftschönheit, Seelenschönheit, Körperschönheit.	126—129	239

		Nro.	Seite
	b) **Das Kunstschöne,** theils als bloſser Schein gegen die Schönheit der Dinge, theils als das Höhere gegen dieselben betrachtet. Accentuirung der malerischen Schönheit als Hinausgehen über die antike Anschauung.	130—131	245
§ 24.	3) **Verfall der antiken Aesthetik.** Die beiden Philostrate, Longin, Augustin. — Das Interesse an ästhetischen Fragen tritt in den Hintergrund. Bruch mit der antiken Grundanschauung durch ausdrückliche Hervorhebung des malerischen Princips.	132—134	248
	Recapitulation (§ 22—24).		251
	ZWEITES BUCH.		
	Zweite Periode: Geschichte der Aesthetik des 18. Jahrhunderts.		253
§ 25.	**Einleitung: Der Sprung über das Mittelalter:** Anderthalbtausendjährige Lücke in der Geschichte der Aesthetik. Erklärung derselben aus der totalen Veränderung des Bewuſstseins und in Folge dessen der gesammten Kunstanschauung. Die Kunst wird wesentlich Malerei und ist als solche an das geistliche Element gebunden. Zwiespalt in der Entwicklung des mittelalterlichen Geistes im Gegensatz zu der Einheit des antiken Geistes. Die antike Aesthetik entspringt und entwickelt sich in der Zeit des Kulminirens der griechischen Kunst (Plato und Aristoteles), die nachantike erst mit dem Absterben der Kunst im 18. Jahrhundert. Begründung dieses Unterschiedes: Antik, Mittelalterlich, Modern. Plastik und Malerei als Veräuſserlichung und Verinnerlichung des Geistes: Erst die Emancipation der Kunst von der Gebundenheit an den geistlichen Inhalt, welche im Cinquecento beginnt, gestattet die Durchlaufung aller weltlichen Sphären (Landschaft, Genre, Stillleben) bis zur totalen Erschöpfung des Inhalts, welche zugleich eine Erschöpfung des künstlerischen Schaffens selbst ist. Erst in Folge dieser Besitzergreifung aller Gebiete der Malerei wendet sich das ästhetische Bewuſstsein auf's Neue der theoretischen Betrachtung des Schönen zu: Anfang der neueren Aesthetik.	135—143	253
	Cap. I.		
§ 26.	**Zur Orientirung über die allgemeine Lage des philosophischen Bewusstseins im 18. Jahrhundert:** Befreiung des Denkens vom gegebenen (geistlichen) Inhalt, an den die Philosophie des Mittelalters gebunden war, als Bedingung für die Selbstständigkeit des philosophischen Reflektirens. Gegensatz des Empirismus und Idealismus. Baco und Cartesius als Begründer der englischen Erfahrungswissenschaft und der französischen *sciences exactes*. Nothwendigkeit des Uebergangs von einem Princip zum andern, als innerer Widerspruch derselben. Home und Batteux wenden diese kontrastirenden Principien zuerst auf die Aesthetik an.	144—148	273
	Cap. II.		
	Die Aesthetik der Engländer, Schotten und Franzosen, Italiener und Holländer, als Vorläuferin der deutschen Aesthetik.		283
§ 27.	1) **Die englische Aesthetik im 17. und 18. Jahrhundert.** Populärer, d. h. unmethodischer Charakter derselben. Miſsverständlicher Gegensatz zwischen „In-		

Ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί·
ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν· ἢ οἷά ψασι καὶ δοκεῖ· ἢ οἷα εἶναι δεῖ.
(Aristoteles).

ERSTER ABSCHNITT.

Kritik der allgemeinen ästhetischen Standpunkte.

Einleitung.

§ 1. Vorläufiges über die Verschiedenheit der ästhetischen Standpunkte überhaupt.

Die am Schluſs der mit laufenden Nummern bezeichneten Absätze stehenden Sterne (*) beziehen sich auf die zu den betreffenden Nummern im Kritischen Anhang [am Ende des Bandes] gehörenden kritischen Anmerkungen.

1. Die „Grundlegung“ der Aesthetik als „Philosophie des Schönen und der Kunst“, wie in den einleitenden Worten des „Vorworts“ vorgreifend diese Wissenschaft genannt wurde, hat sich zunächst nicht damit zu beschäftigen, diese Definition der „Aesthetik“ zu begründen, am allerwenigsten kann sie dieselbe als Voraussetzung ohne Weiteres aufnehmen, sondern sie hat vorläufig nur die Aufgabe, nachzuweisen, daſs die „Aesthetik“ — mag nun ihr Inhalt enger oder begrenzter gefaſst werden — überhaupt eine Wissenschaft sei, zugleich aber auch zu erörtern, unter welchen Bestimmungen sie eine solche sei. Eine Definition, welche den Inhalt der Aesthetik anzugeben vermöchte, würde nothwendig auf der Voraussetzung dieses Inhalts beruhen, d. h. dieser Inhalt müſste gegeben sein; nun ist dies ja aber eben die Aufgabe der Aesthetik, wie überhaupt der Wissenschaft, diesen Inhalt selbst zu entwickeln, d. h. begrifflich zu erzeugen: er kann also nicht, was bei einer Definition nothwendig wäre, als bekannt vorausgesetzt werden. In dieser Weise wäre also ein Anfang nicht möglich.

Andererseits aber ist dieser Inhalt, wenn auch vorläufig nicht als begrifflicher, vorhanden; und zwar nicht nur an sich in der äuſserlichen Welt des Schönen und der Kunst, sondern auch für

Definition.

das Bewufstsein; und es würde sich, um einen Anfang zu finden, zunächst also darum handeln, dieses äufserlich Gegebene und für das Bewufstsein Vorhandene schlechthin, d. h. ohne sofortige Frage nach seiner Berechtigung und seiner Wahrheit, aufzunehmen, sodann aber weiter darum, an diesem Aufgenommenen selbst zu untersuchen, ob und inwieweit es berechtigt sei, d. h. ob und inwiefern es Wahrheit enthalte. Eine solche Untersuchung nun kann nur ein doppeltes Resultat haben: nämlich es mufs sich entweder zeigen, dafs dem so Aufgenommenen überhaupt jede Berechtigung und Wahrheit mangele — etwa wie Plato zu dem Schlufs kam, dafs die Kunst, da sie nur auf dem Schein beruhe, eitel Täuschung und die Künstler nur Betrüger seien — oder es wird sich ergeben müssen, dafs es eine Berechtigung und Wahrheit, wenn auch etwa nur als bedingte und unter gewissen Beschränkungen, beanspruchen könne. Die erstere Alternative schlösse überhaupt die Möglichkeit einer Aesthetik als Wissenschaft aus, die zweite hätte diese Möglichkeit zwar anerkannt, zugleich aber auch die Forderung gestellt, jene Beschränkungen als feste Grenzen positiv zu bestimmen, oder — um genauer zu reden — den Standpunkt zu definiren, von welchem allein die „Aesthetik“ als Wissenschaft möglich sei. *

2. Das schlechthin als gegeben zu Betrachtende ist nun ein Zwiefaches: einmal die immerhin nur als Voraussetzung geltende Thatsache, dafs es überhaupt eine der entsprechenden Anschauung und Empfindung des Menschen gegenüberstehende und auf sie bezogene Welt des Schönen und der Kunst gebe, sodann, dafs im Laufe der Geschichte eine grofse Zahl von ästhetischen Ansichten und Systemen sich entwickelt hat. Was den ersten Satz betrifft, so liegt in ihm schon ein Doppeltes, nämlich einerseits, dafs das Schöne und die Kunst sei, andrerseits dafs die menschliche Anschauung und Empfindung dazu eine bestimmte Beziehung habe. Letzteres ist nun auch so zu fassen, dafs dem Menschen als solchem ein Kunstbedürfnifs inne wohne; in demselben Sinne, wie von einem sittlichen, von einem Sprachbedürfnifs u. s. f. als ursprünglich in dem Menschen, als dieser besonderen Existenzweise des Geistes, vorhandenen intellektuellen Kräften gesprochen wird, die in ihrer ununterschiedenen Einheit als die ganz allgemeine Vernünftigkeit des Menschen den Inhalt seines geistigen Wesens ausmachen. Diese allgemeine Vernünftigkeit aber, sowohl in ihrer Totalität als in der Nothwendigkeit ihrer organischen Gliederung zu besonderen Sphären, zu denen dann auch diejenige gehört, welche die Entwicklung des

Kunstbedürfnisses zum Inhalt hat, ist Gegenstand einer besonderen philosophischen Wissenschaft, nämlich der „Anthropologie“; und insofern kann die Aesthetik sowohl den Begriff des „Kunstbedürfnisses“ wie die Begriffe der „Anschauung“ und „Empfindung“ als philosophisch begründete aufnehmen und als Voraussetzung gelten lassen; jedoch eben nur als die Begriffe formaler, nicht schon als mit besonderem Inhalt erfüllter und auf bestimmte Objekte bezogener Thätigkeiten des Geistes. Sondern, was nun dieser besondere Inhalt des Kunstbedürfnisses sei, und auf welche Art von Objekten die diesem Bedürfnifs gemäfse Anschauung und Empfindung sich beziehe: dies wäre dann, könnte man sagen, eben Gegenstand der Aesthetik als Wissenschaft.

Sofern sich dann weiterhin ergeben sollte, dafs jener Inhalt das Schöne, als besondere Eigenschaft dieser Anschauungs- und Empfindungsobjekte, und die Kunst, als die subjektive Verwirklichungsweise des Schönen sei — dies ist aber erst im Verfolg der philosophischen Entwicklung selbst zu erweisen — würde ferner behauptet werden können, die Aesthetik sei diejenige Wissenschaft, welche den gesammten Inhalt dieses Gebiets, dessen Inhalt das „Schöne“ und die „Kunst“ ausmachen, begreift und für das begreifende Bewufstsein darstellt. *

3. Hierbei drängt sich nun sogleich die Reflexion auf, dafs es noch andere Betrachtungs- und Behandlungsweisen des „Schönen“ und der „Kunst“ gebe, als die hier gemeinte, z. B. die kritische, die historische, in dieser wieder die antiquarische, philologische u. s. f.; woraus denn folgt, dafs die ästhetische, als wissenschaftliche, entweder von diesen etwas specifisch Verschiedenes sei, d. h. sie von sich ausschliefse, oder aber — da ja gefordert wird, dafs sie den gesammten Inhalt dieser Sphäre zu begreifen habe — dafs sie diese anderen Weisen der Betrachtung dem Wesen nach in sich schliefse. In Wahrheit aber ist Beides der Fall. Sie schliefst nämlich alle anderen Betrachtungsweisen in sich, sofern sie dieselben einerseits als verschiedene Standpunkte in ihrer Besonderheit, d. h. in ihrer relativen Berechtigung, begreift, andrerseits Das, was jene stofflich erarbeiten, aufnimmt, seiner Wesenheit nach ordnet und gedanklich verwerthet; sie ist specifisch von ihnen verschieden, insofern diese gedankliche Verwerthung im höheren wissenschaftlichen Sinne, bis zu welcher zu gelangen die andern Weisen der Betrachtung ihrer Natur nach weder die Absicht noch die Fähigkeit haben, ihr eigenthümlich ist und ihre wesentliche Aufgabe bildet. — Ja, nicht nur solche, mehr

Ausser-ästhetische Betrachtung des Schönen.

oder weniger beschränkte wissenschaftliche Betrachtungs- und Behandlungsweisen, welche man der an sich abstrakten der philosophischen gegenüber als „konkrete“ bezeichnen kann, sondern auch andere, ganz aufserhalb der Wissenschaft stehenden Weisen der Betrachtung, wie z. B. die des „Laien“ im Allgemeinen, des „Kunstfreundes“ u. s. f. dürfen nicht unberücksichtigt bleiben. Eine bestimmte Stellung zu beiden Arten nimmt dann der „Aesthetiker“ im specifischen Sinne, aber auch in der sehr verschiedenartigen Bedeutung und Bedeutsamkeit dieses Worts, ein, wonach auch hier wieder vom „ästhetisirenden Phantasten“ und oberflächlichen „Schönredner“ hinauf bis zum wahrhaften Kunst-Philosophen eine Reihe von Standpunkten sich nachweisen läfst, welche die ästhetische Wissenschaft sämmtlich als besondere Formen des ästhetischen Bewufstseins oder als Stufen in der Erkenntnifs des Schönen und der Kunst, mithin als Momente des objektiven Entwicklungsganges des allgemein-menschlichen Kunstbedürfnisses selbst, zu begreifen und nach ihrem Werth zu bestimmen hat.

Eine solche Erörterung erscheint nun für unsern Zweck deshalb nothwendig, weil dadurch zunächst der Nachweis geliefert wird, dafs und inwiefern alle diese lediglich als Vorstufen zu der wahrhaft substanziellen, weil allein wissenschaftlichen Behandlung des Schönen und der Kunst anzusehenden besonderen Weisen der Betrachtung nur relative Geltung und Berechtigung haben; sodann aber in positiver Hinsicht deshalb, weil nur durch solchen Nachweis derjenige höhere und höchste Standpunkt gewonnen werden kann, von welchem das ganze Gebiet erst in seiner organischen Totalität und alle einzelnen Gestaltungsformen desselben nach ihrer wahren Stellung und Bedeutung, d. h. in ihrer konkreten Beziehung zum Ganzen, begriffen und überschaut werden können. Gleichwohl, so nothwendig auch diese Erörterung erscheinen mag, haben wir uns hier doch nur auf das Wesentlichste und charakteristisch Hervorspringende, gleichsam Typische, zu beschränken, weil — wollten wir die Naturgeschichte jeder dieser besonderen Vorstufen in ihrer weiteren vielfachen Verzweigung verfolgen — dies Thema den Inhalt eines eigenen, ziemlich umfangreichen Werkes bilden dürfte. Wie vielfach z. B. sind die individuellen Schattirungen des blofsen „Laien“, von dem einfachen Landmann, der ein Kunstwerk wie ein Naturobjekt beurtheilt und dessen Empfindung ihm gegenüber sich höchstens zu einer naiven Freude oder zu einem verblüfften Staunen zu erheben vermag, bis hinauf zu der hochgebildeten jungen Dame, welche ihren Kursus in der Kunstgeschichte gehört hat und in einer „kleinen, aber gewählten“ Gesellschaft geistreich über irgend ein gerade epochemachendes Werk ihre Ansichten entwickelt. Wie unendlich verzweigt ist ferner z. B. die Gattung des „Kunstsammlers“, nicht nur rücksichtlich der Verschiedenheit der Objekte, seien es nun Majoliken oder alte Bilder, pompejanische Bronzen oder Kupferstiche, moderne Gemälde oder antike Statuen, worauf sich seine Liebhaberei richtet, sondern auch in Hinsicht der Tiefe und Allgemeinheit seiner Kunstanschauung überhaupt! Dieselbe Verschiedenheit findet in der Familie der „Kunsthistoriker“, von der Species des blofsen Monogrammisten und Chronisten bis zum intelligenten Geschichtsschreiber der Kunst hinauf, statt.

§ 2. Die allgemeine Stufenfolge der Standpunkte, von denen das Schöne und die Kunst betrachtet werden können.

4. Wenn man die verschiedenen Standpunkte, welche das Bewufstsein gegenüber dem Schönen und der Kunst einnehmen kann, unter dem Gesichtspunkte des qualitativen Interesses betrachtet, welches jeder derselben an dem Schönen, der Kunst und ihren Werken nimmt, so erkennt man zunächst einen ganz allgemeinen Unterschied zwischen ihnen. Das Interesse ist nämlich entweder ein praktisches oder ein theoretisches. Danach stellen sich die Standpunkte als eine doppelte Reihenfolge dar, die, obschon in ihrem Entwicklungsgange demselben allgemeinen Gesetz unterliegend, doch hinsichtlich ihres Ziels wie ihrer Betrachtungsform einen bestimmten Gegensatz bildet. Wir können sie hier kurz als die praktischen und theoretischen Standpunkte unterscheiden, womit gemeint ist, dafs die erstere Reihe sich hauptsächlich für den substanziellen Inhalt des Schönen und der Kunst d. h. für die schönen Dinge in der Natur und Kunst interessiren, während die andere sich wesentlich mit dem begrifflichen Gehalt des Gebiets, sei es in geschichtlicher, sei es in reflektirender Weise beschäftigt. Während auf jenem ersteren Standpunkte Fragen, wie z. B. was eigentlich „das Schöne“ sei, wie es sich zum „Erhabenen“, zum „Anmuthigen“ verhalte, worin der Grund des Lachens beim Eindruck des „Komischen“ liege u. s. f. überhaupt nicht aufgestellt werden, sondern höchstens darüber eine Ansicht ausgesprochen wird, ob und weshalb ein Gegenstand „schön“ oder „erhaben“, „anmuthig“ oder „komisch“ sei, richtet sich auf dem zweiten Standpunkt die Aufmerksamkeit gerade auf solche theoretischen Probleme, indem die begriffliche oder geschichtliche Genesis der Schönheitsidee und ihrer Verwirklichung

in der Kunst aufgedeckt werden soll. Beide Reihen von Standpunkten laufen aber nicht, wie man aus diesen Andeutungen vermuthen könnte, parallel nebeneinander her, sondern stellen sich so zu einander, dafs der letzte und höchste Standpunkt des praktischen Verhaltens zum Schönen und zur Kunst die Basis und gleichsam den Keim für die Entwicklung der Stufenfolge der theoretischen Standpunkte bildet. Wenn daher oben bemerkt wurde, dafs der Entwicklungsgang beider demselben allgemeinen Gesetze unterliege, so ist dies so zu verstehen, dafs das Gesetz dieser Entwicklung auf der höchsten Stufe, deren praktisches Interesse — eben weil sie die höchste, d. h. reinste ist — bereits in ein theoretisches umzuschlagen beginnt, zwar von Neuem in Wirksamkeit tritt, in dieser Wiederholung aber eine höhere Bedeutung gewinnt.

5. Um nun diesen Fortschritt in dem gesammten Stufengange zu erkennen und danach die einzelnen Stufen ihrem eigenthümlichen Wesen nach zu begreifen, ist vor Allem das Gesetz dieses Fortganges in seiner Allgemeinheit zu bestimmen. Dies Gesetz ist das für alle wahrhafte, d. h. konkrete Entwicklung geltende Princip des dialektischen Processes, nämlich der Fortgang vom abstrakt Allgemeinen durch die Differenz und Besonderung zum Individuellen, worin der in der Besonderung enthaltene Gegensatz zu einer höheren Einheit aufgehoben, d. h. die abstrakte Einheit des Allgemeinen zur konkreten erhoben wird. Dieser Dreischritt des Allgemeinen durch das Besondere zum Individuellen ist die einzige und unbedingte Form jeder organischen Entwicklung, mag sie einen Inhalt haben welchen sie wolle.

Nehmen wir z. B. die Begriffe „Baum“ oder „Mensch“ oder „Geist“, so ist „Baum“ als abstrakter Begriff, worin alle Merkmale ununterschieden in einander verschwinden, das Allgemeine; zur Verwirklichung des Begriffs ist erforderlich, dafs er zunächst die in ihm liegenden Gegensätze herausstelle, d. h. sich in Arten besondere. Aber auch diese haben noch immer keine wirkliche Existenz, sondern die einzelnen Bäume als Individuen sind sowohl die Verwirklichung der Arten als auch die konkrete Realisation des Gattungsbegriffs selbst. Ebenso geht der allgemeine Begriff „Mensch“ in die besonderen Racen über, welche sich in den Individuen realisiren; oder — wenn wir den einzelnen Menschen als das Allgemeine setzen — so spaltet sich dieser Begriff in den Gegensatz der Geschlechter, welcher ebenfalls in den einzelnen Individuen erst zur Existenz gebracht ist. Dieser Dreischritt des Allgemeinen, Besondern und Einzelnen ist also seinem Wesen nach abstrakte Einheit, Differenz, konkrete Einheit: in dieser Fassung

hat das Gesetz absolute Geltung für jede Entwicklung, denn es ist der logische Inhalt des Begriffs „Entwicklung“ selbst.

Auf das Gebiet des Geistes angewandt würden also die drei Stufen seiner Entwicklung diese sein: Unmittelbare Einheit des Geistes — Auseinandergehen in Differenz — Aufhebung der Differenz zur höheren, weil vermittelten Einheit. Von der subjektiven Seite, d. h. als Thätigkeitsformen des Geistes gefafst, sind dies die Empfindung (Instinkt) — Verstand — Vernunft (Denken), von der objektiven: „Intuition“, „Reflexion“, „Spekulation“. Die Zwischenstufe, welche die Differenz oder die Besonderung in Gegensätze darstellt: der Verstand oder die Reflexion, ist also das trennende Element des Geistes, er bewegt sich zwischen „Entweder — Oder“, während Empfindung und Vernunft die Einheit repräsentiren (und daher viel Verwandtschaft mit einander haben), aber die Empfindung die abstrakte Einheit, in welche die Differenz noch nicht eingebrochen ist, also das „Weder — Noch“, die Vernunft, als aufgehobene Differenz, die konkrete Einheit, also das „Sowohl — Als auch“.

Fassen wir nun diesen Stufengang des subjektiven Geistes als wirkliche Genesis desselben, d. h. als geschichtlichen Procefs, so ist es also der Geist des in der Welt existirenden Menschen, in welchem sich jener Stufengang manifestirt. Dieser Begriff „Mensch“ fällt aber selber unter dieses Gesetz, wie wir an dem obigen Beispiel sahen, und unter diesem Gesichtspunkt tritt dann das Gesetz der begrifflichen Genesis des Geistes zugleich mit dem der geschichtlichen in eine Kombination.

In diesem Sinne können wir sagen, dafs alle geistige Entwicklung des Menschen — nicht nur der Menschheit überhaupt, sondern auch jedes Volkes und jedes Individuums — ihrer Bestimmung nach diese Stufenfolge der Empfindung, des Verstandes und der Vernunft [1]) zu durchlaufen hat. Allerdings bleibt in den engeren Sphären der Entwicklung, d. h. bei Völkern und Individuen, der Bildungsprocefs oft auf einer niedrigeren Stufe stehen, so dafs es scheint, als ob jene Momente getrennt auftreten und je nach der besonderen Anlage oder in Folge hemmender oder fördernder Einflüsse die eine oder die andere Form des Geistes vorwaltet. So spricht man von „Gefühls“-, von „Verstandes“- und von „denkenden Menschen“ (oder auch Nationen), nicht als ob sie nur diese

---

[1]) „Vernunft“ ist hier nicht in dem Sinne des dynamischen Bewufstseins überhaupt, was den Menschen vom Thiere unterscheidet, sondern als jene höchste Thätigkeitsform des Bewufstseins genommen, wodurch das Vernünftige sich als das Höhere gegen das blos Verständige oder Instinktive der Empfindung stellt.

Eigenschaften besäfsen, sondern in dem Sinne, dafs sie bei ihnen vorwalten. Denn da der Geist ein einheitlicher ist und als solcher alle drei Seiten, wenn auch dem Grade nach verschieden entwickelt, in sich enthält, so sind sie in ihrer Unterscheidung nur so zu fassen, dafs die eine oder andere, als vorherrschend, das bestimmende Moment der Entwicklung auf einer bestimmten Stufe desselben bildet.

Kehren wir nach dieser kurzen, aber — wie wir sehen werden — nothwendigen Abschweifung zu dem eigentlichen Gegenstande unserer Betrachtung, nämlich zu dem Unterschiede der beiden Reihen von Standpunkten, welche das Bewufstsein gegenüber dem Schönen und der Kunst einnehmen kann, zurück, um das dargelegte Gesetz der geistigen Entwicklung auf dieselben anzuwenden, und zwar auf die praktischen als die niedrigsten zuerst, welche, auf der unmittelbaren Empfindung für das Schöne basirend, sich in ihrer höchsten Form dann weiter entwickeln zu der zweiten höheren Reihe. Sofern aber — was durch die Einheitlichkeit des Geistes bedingt ist — keine der drei Formen ganz unvermischt herrscht, sondern, wenn auch vorwaltend, von der andern mehr oder weniger beeinflufst und modificirt wird, müssen sich weitere, vielfach verzweigte Modifikationen der Standpunkte herausstellen, von denen jedoch nur eine beschränkte Zahl ihrer schärfer hervortretenden Eigenschaften wegen einen gleichsam typischen Charakter zeigen; typisch deshalb, weil sich in ihnen das bestimmende Moment (Empfindung, Verstand, Vernunft) am unvermischtesten darstellt. Sieht man diese Typen nun genauer an, um sie in ihrer relativen Berechtigung zu begreifen, so bemerkt man nicht nur, dafs sie schon einen bestimmten Stufengang in aufsteigender Entwicklung auch des ästhetischen Bewufstseins darstellen (worin die Möglichkeit ihres schliefslichen Ueberganges in die theoretischen Standpunkte begründet ist), sondern auch, dafs dieser Stufengang sich meist in bestimmten Gegensätzen fortbewegt, deren Glieder wesentlich durch ihr gegenseitiges Verhalten zu bestimmen sind. Solche Gegensätze bilden in der ersten Reihe z. B. der „Laie“ und der „Künstler“, der „Kunstfreund“ und der „Kenner“, der „Kunstsammler“ und der „Kunsthändler“ u. s. f. Die Glieder jedes solchen Gegensatzes beruhen auf derselben Basis, ihre Gegensätzlichkeit aber entspringt lediglich aus einer inneren Differenz des Interesses, welches jedoch nicht aufhört, praktisch zu sein. Auf der höchsten Stufe dieser Entwicklungsreihe nimmt jedoch dieses praktische Interesse bereits, wie wir sehen werden, einen theoretischen Charakter an. Indem nun dieses theoretische Moment als wesentlich bestimmend herausgestellt wird, beginnt eine neue Reihe von Standpunkten, die sich ebenfalls in Gegensätzen fortbewegen: Der „Chronist“ bildet so als unterste Stufe des theoretischen Interesses an der Kunst einen Gegensatz zum „Kunstforscher“, der „Historiker“ zum „Antiquar“ u. s. f., Gegensätze, deren höchste Stufe diejenige Behandlung der Kunstgeschichte darstellt, in welcher das theoretische Interesse bereits die tiefere Bedeutung des philosophischen gewinnt. In dieser höchsten Stufe der zweiten Reihe liegt mithin wiederum der Keim zu einer weiteren und letzten Reihe von Standpunkten, welche als die im engeren Sinne „ästhetischen“ bezeichnet werden können.

Nach der oben angegebenen Dreiheit von Formen, in denen der Geist sich entwickelt, nämlich des durch die Anschauung hervorgerufenen unmittelbaren Empfindens, des verständigen Reflektirens und des vernünftigen Denkens, können wir also die erste Reihe bezeichnen als die der Standpunkte des Empfindungsurtheils, die zweite als die des Reflexionsurtheils, die dritte als die des Vernunfturtheils.

In der Reihe der Empfindungsurtheile ist also das das Urtheil bestimmende und bewirkende Moment die aus der Anschauung entspringende unmittelbare Empfindung. Allerdings ist diese Empfindung, selbst auf der niedrigsten Stufe des Laienurtheils, nie ganz unvermischt, sondern weniger oder mehr von der Reflexion beeinflufst, sobald es sich nämlich um das Aussprechen derselben, d. h. um das Urtheilen handelt. In dem aufsteigenden Gange der Urtheilsformen gewinnt dieser Einflufs mehr und mehr an Stärke, bis die Reflexion schliefslich die Herrschaft übernimmt und als selber bestimmendes Moment die Basis der zweiten Entwicklungsformen bildet, welche ihrerseits zuletzt sich bis zum vernünftigen Denken erheben. Hiermit ist dann schliefslich der Boden für die allgemeine wissenschaftliche Betrachtungsweise gewonnen, auf welchem eine neue Dreiheit von Entwicklungsformen nach demselben Princip sich entwickelt.

Um für die gesammte folgende Darstellung dem Leser sogleich eine Gesammt-Uebersicht zu gewähren, aus welcher er von dem Entwicklungsprocefs selbst in seiner organischen Gliederung des Fortschreitens eine deutliche Anschauung gewinnt, mag dieselbe hier in Form eines Schemas aufgestellt werden, das jedoch nur den Werth einer ungefähren Orientirung beansprucht, da die gedankliche Ausführung derselben eben Gegenstand der folgenden Erörterung ist.

Stufengang der ästhetischen Standpunkte.

	intuitiv:	reflexiv:	spekulativ:
I. Empfindungsurtheil: (praktisches Interesse)	Allgemeinster Gegensatz: Laie — (Kenner)		
	Künstler — (Kunstfreund)		
	Sammler — (Kunsthändler)		
	Kunstverleger — Auctionator. (Hier wird das praktische Interesse negativ. Der Auctionskatalog ist der Keim zur geschichtlichen Betrachtung).		
	NB. Die Kennerschaft wird bereits theoretisch reflektirend.		
II. Verstandesurtheil: (theoretisches Interesse)		Chronist — (Kunst-Forscher)	
		Philologe (Antiquar) — Kunst-Historiker. (Hier wird die Reflexion zur theoretischen Kritik, allgemeine Gesichtspunkte werden aufgestellt, der ideelle Gehalt der Kunstgeschichte erkannt: Anfang einer vernünftigen Betrachtung).	
III. Vernunfturtheil: (philosophisches Interesse)			Phantastische Aesthetik — (Wissenschaftliche Aesthetik)
			Reflektirend Wissenschaft im engeren Sinne. (Hier tritt die Philosophie als Wissenschaft auf, und das Weitere ist dann die Entwicklung des Urtheils als Geschichte der Aesthetik.

Wenn man die korrespondirenden Glieder der verschiedenen Reihen dieses Schemas horizontal und vertikal mit einander vergleicht, so erkennt man, das die einzelnen Stufen jeder der drei Urtheilsformen denselben allgemeinen Charakter zeigen: z. B. der Laie, der Chronist und der ästhetische Phantast sind kritiklos, naiv, ihr Urtheil ist unmittelbar, intuitiv, ohne Reflexion: es folgt daraus, daſs selbst auf dem Standpunkt der Reflexion, welche die Unmittelbarkeit auszuschlieſsen scheint, doch wieder das Gesetz vollständig sich wirksam zeigt. Der „Chronist“ ist verständig, er hat weder mit der Empfindung noch mit der Speculation etwas zu thun, aber seine Verständigkeit hat gleichwohl den Charakter der Unmittelbarkeit. Der „ästhetische Phantast“ ist der Anlage nach spekulativ, er geht auf Ideen aus, aber er begreift sie ebenfalls nur in der Form der Unmittelbarkeit, gleichsam dichterisch. Da es sich in der Wissenschaft nun aber um das Wissen, nicht um das Schaffen handelt, so bleibt er nach dieser Seite hin doch wieder in der Empfindung stecken. Man kann daher sagen: der „Chronist“ sei der Laie des Verstandesurtheils, der „ästhetische Phantast“ der Laie des Vernunfturtheils. Ganz auf dieselbe Weise verhält es sich mit der zweiten Stufe jeder Reihe: „Kenner“ — „Forscher“ — „wissenschaftlicher Aesthetiker“ bilden den allgemeinen Gegensatz gegen die entsprechenden Formen der ersten Stufen. Die besonderen, der Reflexion angehörigen Gegensätze sind der „Künstler“ [1]), „der Philologe“ und „der reflektirende Verstandesphilosoph“. Erst in der dritten Stufe tritt die Tendenz zur Vernünftigkeit rein auf; d. h. das Empfindungsurtheil wird — wenn auch auf praktischer Basis — theoretisirend: so bildet der Auctionskatalog den Embryo der Kunstgeschichte, die ästhetisirende Kunstgeschichte den Keim zur ästhetischen Wissenschaft. Ferner bemerke man, daſs der fortschreitende Gegensatz im Empfindungsurtheil, zunächst des Laien gegen den Kenner, im Kenner wieder des Künstlers gegen den Kunstfreund, im Kunstfreund ferner des Sammlers gegen den Kunsthändler, im letzteren endlich des Kunstverlegers gegen den Kunstauctionator, zuletzt zur Negirung des praktischen Interesses, ja des Interesses überhaupt führt, so daſs der Auctionskatalog, der doch nur des praktischen Interesses wegen enstand, nach der Auction gegenstandslos wird, der darin enthaltene theoretische Inhalt aber nur den allgemeinen Keim zur positiven Theorie enthält. Durch diese Negation wird aber die ganze Reihe der Empfindungsstandpunkte überhaupt abgeschlossen und der Fortgang zu einer

[1]) Es versteht sich, daſs überall hier vom Künstler nur als urtheilendem die Rede ist.

Zusammenhange widerstreben, schaut er von vorn herein mit einer gewissen Verachtung nicht nur auf den unwissenden Laien, sondern auch auf den spekulirenden Philosophen, ja auf letzteren fast noch mehr als auf ersteren, herab, da er in der Philosophie selten mehr als Wortkrämerei und haarspaltende Systematisirung sieht, welche nie bis in die eigentliche Tiefe, in das wahre Wesen der Kunst hineinzuschauen vermöge. Sicher in dem seinerseits als selbstverständlich vorausgesetzten Alleinbesitz des grofsen Geheimnisses der Schönheit und als Künstler zum Priester ihres mystischen Kultus sich berufen wissend, betrachtet er alle anderweitigen Versuche, „von aufsen her“ in dies Geheimnifs einzudringen, als eine Danaidenarbeit, die ihrer Vergeblichkeit wegen im besten Falle Mitleid, im schlimmeren — nämlich wenn mit dem „Schöpfen“ des Wissens eine gewisse Prätension verbunden scheint — entschiedene Zurückweisung in die gebührenden Schranken verdient. —

Fragt man nun aber sie, die Wissenden von Schönheits-Gnaden, nach der Lösung des Geheimnisses, so wissen sie zwar nichts Wesentliches darüber zu sagen, aber sie berufen sich entweder ganz wie der Laie auf ihr Gefühl — und dabei fahren sie in jedem Betracht am besten, obschon dem Lernbegierigen damit nicht geholfen ist —, oder sie deuten auch wohl an, dafs die Empfindung für Schönheit überhaupt wie diese selbst etwas Unerklärliches, weit über das Denken Erhabenes, kurz eine unmittelbare Gabe Gottes sei, über welche man ebenso wenig wie über die Geheimnisse der religiösen Offenbarung zur voller Klarheit gelangen könne. Und diese Ansicht von der Sache ist für sie, die schaffenden Künstler, auch die allein richtige und maafsgebende. Denn eben in dieser Unmittelbarkeit der künstlerischen Intuition, in dieser Selbstgewifsheit innerer Offenbarung liegt das Geheimnifs — nicht der Schönheit, nicht der Kunst, als dieser Verwirklichungssphäre des Schönen, sondern — des künstlerischen Schaffens, der Thätigkeit des Genius. Sucht der Künstler diesen Schleier von dem Geheimnifs, das er sich selber ist, mit vermessener Hand zu heben, „isft er von dem Baum der Erkenntnifs“, so erstirbt die geniale Unschuld in ihm und er wird aus dem Paradiese des künstlerischen Schaffens verbannt. Aber dies Geheimnifs, wenn es auch für den schaffenden Künstler ein solches ist, bleibt es doch nicht für den wahrhaften Denker; ihm offenbart sich das Mysterium, wovon der künstlerische Genius selber nur ein Theil ist: der Kraft des Denkens erschliefst sich die Pforte auch dieses Lebens; dafür aber ist ihm meist die göttliche Kraft des Schaffens versagt. Um ohne Parabel zu sprechen: Versucht der Künstler über die

Natur dieses Schaffens, den Zweck und den Inhalt derselben zu reflektiren, so schwächt er die Kraft dieses Schaffens in demselben Grade, in welchem er zum Bewufstsein darüber gelangt. Was das Denken betrifft, das auf solches praktische Schaffen von vornherein verzichtet, so ist es eben seine Aufgabe, sich des Inhalts bewufst zu werden: ihm würde die Unmittelbarkeit des im praktischen Schaffen liegenden Unbewufstseins ebenso hinderlich in seinem Schaffen, d. h. im Erarbeiten des Gedankeninhalts, sein, wie das Abthun dieser Unmittelbarkeit, das Aufgeben des intuitiven Versenktseins in den Inhalt, dem Schaffen des Künstlers. —

Wo immer daher in der Geschichte der Aesthetik ein Künstler auftritt, welcher diesen für ihn gefährlichen Versuch unternimmt, über das Geheimnifs des Kunstschaffens und seines Inhalts, der Schönheit, zu reflektiren, da kann man sicher sein, dafs er entweder von Hause aus eine mehr reflektirende, d. h. verständige, als empfindende und intuitive Natur ist, wie z. B. der auch in seinen Gemälden moralisirende Hogarth oder der eklektische Mengs, oder aber dafs er durch solches theoretische Thun seiner Empfindungsfrische wenigstens Abbruch thut. Das Theoretisiren, selbst auf dem ganz praktischen Gebiet der technischen Disciplinen, ist immer mit einem Mangel an Kraft der Phantasie und an Frische der Empfindung verbunden, so dafs man gleichsam mit der Zuverlässigkeit eines mathematischen Lehrsatzes behaupten kann, dafs das Talent zu lehren, zu systematisiren, kurz zu reflektiren, bei dem Künstler immer im umgekehrten Verhältnifs zu seiner Productionskraft und künstlerischen Originalität steht. Während daher — um nur Beispiele aus der älteren Kunstgeschichte[1]) zu wählen — von Raphael und Michelangelo wohl poetische Ergüsse und einzelne, wenig bedeutsame theoretische Aussprüche bekannt sind, obschon es diesen Künstlern wahrlich nicht an der nöthigen Bildung dazu gefehlt hat, haben jene, weniger Doppel- als Halb-Künstlernaturen wie Hogarth und Mengs ganze Abhandlungen und Werke über das Schöne u. s. f. geschrieben. Und zwar thaten sie dies mit der aus dem Bewufstsein ihres Berufs von Schönheits-Gnaden stammenden stolzen Ueberzeugung, dafs sie allein das Wahre nicht nur erkannt, sondern auch zu erkennen vorzugsweise im Stande seien. Solche Künstlerphilosophen (nicht zu verwechseln mit „Kunstphilosophen“) beginnen dann gewöhnlich mit dem Ausdruck souverainer Verachtung gegen Alles, was jemals, besonders von Philosophen, über Kunst und Schönheit „aus-

[1]) Nicht als ob aus der neusten nicht Beispiele genug zur Disposition ständen.

geheckt“ sei. Dabei zeigen sie dann aber, sobald sie in den Stoff selbst eintreten, nicht nur die aufserordentlichste Unwissenheit über Das, was „ausgeheckt“ ist, sondern offenbaren auch meist eine wahrhaft klägliche Oberflächlichkeit in Dem, was sie selber als „höchste Wahrheit“ verkünden. Abgesehen von der bornirten Einseitigkeit des Standpunkts, den sie gewöhnlich einnehmen — Hogarths ganzes Reflektiren z. B. lief auf die armselige Bestimmung einer vorgeblichen „Schönheitslinie“ hinaus — bleiben sie auch meist an ganz äufserlichen Dingen haften oder verrathen, wo sie den Versuch machen, tiefer in das Wesen einzudringen, einen auffallenden Mangel an Kenntnifs der einfachsten logischen Gesetze. Von eigentlichem Denken im Sinne des begrifflichen Producirens ist nun vollends keine Spur bei ihnen anzutreffen.

Und dies ist auch ganz natürlich: denn wenn man den naturgemäfsen Gegensatz zwischen theoretischem Denken und praktischem Schaffen in's Auge fafst und erwägt, dafs zwar die Künstler auf das etwaige (ebenfalls laienhaft bleibende) praktische Produciren eines Kunstphilosophen, z. B. wenn er Landschaften malt oder in Kupfer radirt, mit spöttischer Ueberlegenheit herabschauen, so sollte man billig erwarten, dafs sie umgekehrt eine gleiche Bescheidenheit, wie sie sie ja mit Recht dort verlangen, beweisen, wenn es sich um philosophisches Denken handelt. Statt Dessen sind sie, indem sie die innere Selbstgewifsheit, dafs sie den Inhalt besitzen, mit dem reflexiven Bewufstsein darüber verwechseln, des Glaubens, auch die alleinigen Besitzer der Wissenschaft davon zu sein, und gerathen bei dem Versuch, sich als Denker zu zeigen, oft in die Lage, sich bei dem wirklichen Denker lächerlich zu machen. Wenn sie es nicht allzu übel vermerkten, möchte man den über Kunst schriftstellernden Künstlern manchmal das allerdings etwas triviale Wort zurufen: *Ne sutor ultra crepidam*, dessen Uebersetzung hier etwa lauten würde: „Maler, bleib' bei deiner Staffelei“.

Vielleicht aber giebt man solche Ansicht über die Beschränktheit des Künstlerurtheils hinsichtlich allgemeiner ästhetischer Fragen zu, um dafür mit um so gröfserer Entschiedenheit die objektive Geltungskraft derselben in Bezug auf bestimmte Werke der Kunst zu behaupten. Aber auch hiemit hat es eine eigene Bewandtnifs. Zwar, was die ganze technische Seite des Urtheils betrifft — und wir fassen hier das Wort „Technik“ im allerweitesten Sinne, rechnen somit nicht blos das Handwerkliche, sondern auch das Wissenschaftliche der künstlerischen Ausführung, wie Anatomie, Perspektive, Proportion, ja selbst die Lehre von der Optik, sofern sie die Harmonie

der Farben hinsichtlich der Koloristik angeht, u. s. f. dazu —: so steht den Künstlern sicher darüber ein völlig kompetentes Urtheil zu, nicht aber ebenso über die ästhetische Seite, z. B. über die geeignete Wahl von Motiven für gewisse Gattungen der Kunst, über Styl, Manier und dergl. Hierin urtheilt der Künstler, wenn er sich eben urtheilend, nicht schaffend, verhält, meist vom Standpunkt eines subjektiven Geschmacks, der sich auf seine besondere Richtung gründet. Daher kommt es, dafs Künstler grade am unbefangensten und daher auch am objektivsten über solche Werke urtheilen, welche nicht ihrer eigenen Kunstgattung angehören, also ein Landschafter über ein Genre- oder Historienbild, ein Historienmaler über ein Stillleben oder eine Landschaft, ein Maler überhaupt über ein plastisches Werk und umgekehrt; oder mit andern Worten: der Künstler urtheilt hier (die Technik ausgeschlossen) als Laie.

8. Die Standpunkte des „Laien“ und des „Künstlers“ liegen also hinsichtlich des Urtheils gar nicht so weit auseinander. Auch im Uebrigen kann man sagen, dafs sie beide auf dem allgemeinmenschlichen Kunstbedürfnifs basiren, und dafs ihr Gegensatz nur darin beruht, dafs dies Kunstbedürfnifs bei jenem receptiv, bei diesem produktiv sich äufsert. Dort ist es die natürliche Freude am Schönen und der Genufs desselben, hier das innere Drängen, Schönes zu gestalten. Im letzten Grunde fliefsen auch diese beiden Seiten zusammen. Schon bei den rohesten Naturvölkern wie in den ersten Jahren der Kindheit beim einzelnen Menschen finden wir solches Kunstbedürfnifs, das sich bald als Nachahmungstrieb, bald als Spieltrieb bald als Neigung zum Schmuck sich äufsert.[1]) Gleich dem Sittlichkeitsbedürfnifs und dem Triebe nach Erkenntnifs der Wahrheit und mit ihnen in Verbindung ist der „Kunsttrieb“ ein dem Menschen als solchem immanentes Element seines geistigen Wesens; und darin liegt denn auch schlechthin seine Berechtigung, ja sein Beruf, das Schöne und weiterhin die Kunst, als Verwirklichung desselben, zum Gegenstande seiner Thätigkeit und seines Nachdenkens zu machen. Hier, wo wir es vorläufig nur mit dem letzteren, dem Nachdenken oder vielmehr Urtheilen über das Schöne und die Kunst, zu thun haben, ist also von vorn herein zuzugeben, dafs der Standpunkt des „Laien“ schlechthin eine allgemeine Berechtigung besitzt. Auch der Standpunkt des „Künstlers“, als Urtheilenden, ist, wie bemerkt,

[1]) Die Begriffe des „Kunstbedürfnisses“, des „Kunsttriebs“, des Nachahmungs“- und „Spieltriebs“ können hier nur andeutungsweise berührt werden, da ihre gedankliche Entwicklung in die „Lehre von der Kunst“, also in das System selbst, gehört.

ein solcher Laienstandpunkt; nur dafs er nicht die Unbefangenheit und reine Receptivität des wirklichen Laien besitzt, sondern einerseits seinen technischen Erfahrungen, andrerseits seinen specifischen Neigungen als producirenden Künstlers auf die Naivetät seiner Empfindung bei Beurtheilung fremder Objekte einen beeinträchtigenden Einfluſs gestattet, und zwar wider seinen Willen und meist ohne sein Wissen. Wir können hier also vorläufig diesen Gegensatz für die allgemeine Charakteristik fallen lassen.

Gegenüber der allgemeinen Berechtigung des „Laien“ zum Urtheilen kommt es nun aber weiterhin auf die Begründung und den Inhalt des Urtheils an, und da stellt es sich denn heraus, dafs der Laie, weil er sich durchaus innerhalb der ursprünglichen, durch das allgemeine Kunstbedürfniſs angeregten Empfindung hält, sich nur auf sein „Gefühl“ selber stellen kann. Sein Urtheilen beschränkt sich also lediglich auf einen mehr oder weniger klaren Ausdruck seiner unmittelbaren, des Grundes der Erregung sich unbewuſsten Empfindung. So weit diese Empfindung sich nun rein und unbefangen erhält, besitzt solches Empfindungsurtheil, wie schon bemerkt, oft eine staunenswerthe Sicherheit des Taktes und trifft oft gleichsam instinktiv das Richtige und Wahre, wenn es dieses Wahre auch meist nur in aphoristischer Weise, so zu sagen in der Form von Interjectionen kundzugeben vermag. Allein diese Treue und Unverfälschtheit der Empfindung ist doch nur bei bevorzugten Naturen zu suchen, sie gehört der „goldnen Zeit“ an, von welcher Schiller singt:

„Da nicht irrend der Sinn und treu, wie der Zeiger am Uhrwerk,
„Auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies!“

Allein er setzt hinzu:

„Aber die glückliche Zeit ist dahin! Vermessene Willkür
Hat der getreuen Natur göttlichen Frieden zerstört.
Das entweihte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter
Und das Orakel verstummt in der entarteten Brust.
Nur in dem stilleren Selbst vernimmt es der horchende Geist noch,
Und den heiligen Sinn hütet das mystische Wort.
Hier beschwört es der Forscher, der reinen Herzens herabsteigt,
Und die verlorne Natur giebt ihm die Weisheit zurück.

Solche instinktive Sicherheit des unbefangenen Gefühlsurtheils — und dies liegt auch in den Schiller'schen Worten — hat deshalb auch eine viel gröfsere Verwandtschaft mit dem höchsten Standpunkt, nämlich mit dem des vernünftigen Denkens, als mit dem Reflexionsurtheil des Verstandes, welches immer in der Auseinanderhaltung der Entgegengesetzten stecken bleibt, ohne zu einer

Einheit derselben zu gelangen; einer Einheit, welche die unbefangene reine Empfindung unmittelbar besitzt, während sie das vernünftige Denken auf dem Wege der spekulativen Vermittelung erreicht.

Andrerseits aber, sofern die Empfindung wesentlich nur die subjektive Seite des Geistes darstellt, kommt sie nothwendig zu den allereinseitigsten und irrthümlichsten Vorstellungen; und zwar geschieht dies gerade dann am ehesten, wenn sie der Reflexion irgend eine Einwirkung auf das bisher unbefangene Gefühl gestattet. Für diese Weise des subjektiven Empfindungsurtheils ist dann der Satz erfunden, dafs „über den Geschmack nicht zu streiten“ sei, womit also zwar der Geschmack als etwas an sich Individuelles, von den zufälligen Neigungen des einzelnen Subjekts Abhängiges, dem jede objektive Bestimmbarkeit und Geltungskraft mangele, bezeichnet werden soll, in der That aber nur die Beschränktheit des individuellen Reflektirens, das heifst seine Unfähigkeit, das objektive Wesen zu erkennen, ausgedrückt wird.

9. Zwischen der reinen und von der Reflexion noch nicht angefressenen Unmittelbarkeit des Empfindens, das in dem „Laien“ durch das Schöne, sei dies nun in der Natur oder in der Kunst, erregt wird, und jener höchsten Stufe des Laienthums, auf welcher die Reflexion nahe daran ist, die Empfindung zu beherrschen und selbst als bestimmendes Moment des Urtheils aufzutreten, giebt es nun, wie schon bemerkt, eine grofse Mannigfaltigkeit von Sonderstandpunkten, welche lediglich durch das quantitative Verhältniſs zwischen der reinen Empfindung und der Reflexion, in Hinsicht ihrer jeseitigen Wirkungskraft, also wesentlich gradweise, bestimmt werden. Je mehr die Reinheit der Empfindung darin getrübt erscheint, d. h. je mehr die Reflexion in dem Urtheil vorherrscht, desto einseitiger und schiefer wird dies ausfallen. Alle haben jedoch dies Gemeinsame, dafs sie, mehr oder weniger bewufst, das Kunstwerk wie ein Naturobjekt betrachten. — Hier gehen nun die Standpunkte des Laien und des Künstlers wieder in einen bestimmten Gegensatz auseinander. — Der Künstler nämlich steht zwar auch auf dem Standpunkt der unmittelbaren Intuition — und dies stellt ihn ebenfalls zu dem rein denkenden Philosophen in ein Verwandschaftsverhältniſs —; aber die Intuition des Künstlers liegt nicht auf der Seite der bloſsen Receptivität wie beim Laien, sondern auf der der Produktivität, hat also, gegen die des Laien gehalten, eine wesentlich andere Tendenz. Hiermit ist nun der Gegensatz zwischen den beiden Anschauungs- und Empfindungsweisen des Laien und des Künstlers bestimmt. Derselbe offenbart sich zunächst

darin, dafs der Laie — um es kurz zu sagen — bei der Betrachtung des Kunstwerks zunächst und hauptsächlich das „Was“, d. h. den objektiven Inhalt des Dargestellten, in's Auge fafst und, ob und wiefern dieser schön sei, beurtheilt, während der Künstler vor Allem nach dem „Wie“ fragt, d. h. nach der Weise der Auffassung, in welcher der Inhalt, der ihm als solcher verhältnifsmäfsig indifferent ist, zur Darstellung gebracht erscheint. Diese Frage nach dem „Was“, oder, wie man es auch ausdrücken kann, nach der künstlerischen Idee, als Inhalt der Darstellung, führt demnach den Laien zu einem Urtheil über das objektiv-Schöne, d. h. über das Naturschöne, während die andere nach dem „Wie“ den Künstler zu einem Urtheil über das subjektiv-Schöne oder über das Künstlerische führt. Zu diesem Künstlerischen gehört, von solchem Gesichtspunkt aus, nun auch wesentlich das Technische, die mehr oder minder grofse Geschicklichkeit des Machwerks u. s. f.

Der eben angedeutete Widerspruch des Interesses in dem Gegensatz des laienmäfsigen und künstlermäfsigen Anschauens und Urtheilens, obschon beide auf der von der Reflexion unverfälschten Unmittelbarkeit der Intuition beruhen, erscheint nun, jede Seite für sich genommen, als Einseitigkeit der Standpunkte selbst, und da die beiden Seiten einander gerade entgegengesetzt sind, so ist eine Verständigung zwischen ihnen ganz unmöglich. Wenn ein Laie, der auf dem Standpunkt des reinen Empfindungsurtheils steht, sich mit einem Künstler über Fragen der Kunst, z. B. über den Werth und die Eigenschaften eines Kunstwerks unterhält, so ist es, obschon sie dieselben Wörter brauchen, doch, als sprächen sie ganz verschiedene Sprachen. Eher noch ist eine, wenn auch immer nur annäherungsweise Verständigung zwischen dem Laien und dem reflektirenden Beurtheiler, sowie zwischen diesem und dem Künstler möglich; aber freilich, wenn zwischen Laien und Künstler ein völliges gegenseitiges Nichtverstehen herrscht, so waltet hier ein fast noch schlimmeres Mifsverstehen des Einen und Anderen ob.

Nur der spekulative Philosoph, eben weil er diese Standpunkte in ihrem Wesen, d. h. nach ihrer Einseitigkeit und in ihren Gründen begreift — und dies Begreifen wird ihm nur durch jene Ausgleichung der Gegensätze selbst in sich möglich —, kann sich ebensowohl mit dem Laien wie mit dem Künstler völlig verständigen.

Es wurde vorhin bemerkt, dafs der Laie das Kunstwerk wie ein „Naturobjekt“ anschaue und beurtheile. Der Grund liegt eben in der Frage nach dem „Was“; denn das Was, als der objektive Darstellungsinhalt, ist diejenige Seite in dem Kunstwerk, für welche

die Natur, die reale Welt, das Substrat bildet, sofern, wie man sich auszudrücken pflegt, die Kunst die Natur „nachahmt“, wobei man dann wohl noch darauf hindeutet, dafs diese Nachahmung keine blofse Kopirung sein dürfe, sondern mit einer gewissen „Verschönerung“ verbunden sein müsse. Allein nicht diese Forderung, dafs die Kunst idealisire — denn unter „Idealisiren“ versteht man eben hier nur ein gewisses Verschönern — sondern vielmehr, dafs dieses Idealisiren sich vor Allem an die Natur zu halten habe, oder dafs das Kunstwerk recht „naturwahr“ sei, dies fordert der Laie zunächst von ihm; und dies erfreut ihn daran auch am meisten. Die zweite Forderung ist dann die, dafs diese Naturwahrheit auch schön sei. Im Grunde aber ist dies für ihn ganz dasselbe, denn er kennt eigentlich nur die Naturschönheit, auch im Kunstwerk; und an Dem, was ihm in der Natur „häfslich“ erscheinen würde, z. B. ein Murillo'scher Betteljunge, kann er auch im Kunstwerk keine ungemischte Freude und keinen rechten Geschmack finden. Er nennt unter Umständen solch Kunstwerk auch geradezu „häfslich“, obschon es in der Kunst gar nichts Häfsliches giebt, sondern die Stelle des Naturhäfslichen, als des Negativen des Naturschönen, hier von dem Negativen des Künstlerischen, d. h. von dem Unkünstlerischen eingenommen wird. — Wenn nun der Laie das Kunstwerk wie ein Naturobjekt anschaut, so schaut der Künstler umgekehrt die Natur wie ein Kunstobjekt an oder, genauer gesprochen, als ein Objekt der künstlerischen Darstellbarkeit und Wirkungsfähigkeit. Hierin zeigt sich nun der schroffe Gegensatz der beiden Anschauungsweisen am deutlichsten. Die reine Naturschönheit, z. B. eine schöne Landschaft oder ein schöner Mensch, hat vom Standpunkt des Laien einen völlig anderen Inhalt als von dem des Künstlers. Die sogenannte „schöne Gegend“ ist im künstlerischen Sinne eine ganz untergeordnete Art von landschaftlicher Schönheit, eben weil die blofse Naturschönheit darin überwiegt, wogegen ein vertrockneter alter Baum an einer sumpfigen Wasserlache unter regnerischem Himmel — lauter Objekte, die der Laie weder in der Natur selbst noch im Kunstwerk „schön“ findet — den Künstler gerade durch ihre „Schönheit“ entzücken. Aehnlich kann im Bereich der Genremalerei der Gegenstand, z. B. eine „Liebesscene“ oder „Spielen der Kinder“ u. s. f. den Laien durch die Erinnerung an ähnliche erlebte Scenen gemüthlicher, weil naturschöner Art (denn es ist immer die Natur, wenn auch eine innerliche, was darin sympathisch an das Gefühl anklingt) aufserordentlich anziehen, während derselbe Gegenstand den Künstler, welcher

die charakteristische Auffassung des Bildes prüft, gegen welche ihm das Motiv in Hinsicht des künstlerischen Werthes fast bedeutungslos erscheint, kalt lassen, ja geradezu abstofsen kann. Man braucht nur einmal auf grofsen Ausstellungen die Bemerkungen zu hören, welche vor den Werken gemacht werden, um sofort zu wissen, ob man einen Laien oder einen Künstler vor sich habe. Während sich jener fast ausschliefslich mit dem Inhalt der Darstellung beschäftigt, kümmert sich der Künstler meist nur um die Form, d. h. um die Art der Auffassung. So wird auch in der Musik der „Laie“ durch das melodiöse Element, was (wenn auch hier in anderem Sinne), dem Naturschönen in der bildenden Kunst entspricht, mehr als durch das harmonische angezogen werden, und im melodiösen Gebiet wieder von den einfacheren, unmittelbar an das Gemüth sprechenden, einen bestimmteren Gefühlsausdruck enthaltenden Melodien am meisten, während der „Künstler,“ d. h. der Musiker von Fach (denn die anderen Künstler als solche stehen der Musik, wie umgekehrt die Musiker den bildenden Künsten, ebenfalls nur als Laien gegenüber) mehr dem Kunstgemäfsen, dem kompositionell-harmonischen Charakter, der mit dem ganzen System des technischen Apparats in innigster Beziehung steht, seine Aufmerksamkeit zuwendet, wogegen das Melodiöse bei ihm ein geringeres Interesse erweckt.

10. Wenn nun auch beide Standpunkte ihre, ob zwar entgegengesetzte, Berechtigung haben, so ist doch zu bemerken, dafs diese Berechtigung — wenn wir uns dem Gebiet des Kunstschönen gegenüber befinden — als eine höhere auf Seiten des Künstlers als auf der des Laien aufzufassen ist. Denn wenn auch zwar das „Was,“ d. h. das Motiv — selbst im Sinne der objektiv-poetischen Wirkung — als das Prius erscheint, die Darstellung dagegen, auch in Hinsicht der Technik, als Mittel zum Zweck, als das Sekundäre, so bleibt diese Seite doch für die Beurtheilung des Kunstwerks, als Produkts subjektiv künstlerischen Schaffens, das Essentielle. Die Wahrheit liegt freilich auch hier — nicht in der Mitte, sondern — in der Aufhebung des Gegensatzes zu einer höheren Einheit, oder in der Forderung, dafs das Kunstwerk im objektiven und subjektiven Sinne schön sei, womit ausgesprochen wird, dafs sein absoluter Werth nur durch das Verhältnifs beider Momente in ihrer Beziehung zu einander bestimmt werden kann.[1])

[1]) Auch über die dem Künstler eigenthümliche Weise des Anschauens und Urtheilens kann in ausführlicher Weise erst später, und zwar in der „Kunstlehre“, gesprochen werden. Hier ist nur, für die Vergleichung mit der Anschauungsweise des Laien, die eine Seite (mit Ausschlufs der praktischen), und auch diese nur im Allgemeinen berührt. Dennoch war diese Berührung hier nicht zu umgehen, weil die beiden Standpunkte nur durch einander, nämlich als entgegengesetzte, schärfer zu bestimmen sind.

11. Der in dem Widerspruch des besonderen Interesses wurzelnde Gegensatz zwischen dem „Laien“ und dem „Künstler“ in Hinsicht ihrer Anschauungs- und Beurtheilungsweise erhält nun die engere Form, dafs der Künstler, welcher zum Laien die Stellung eines Kenners einnahm, selber in einen Gegensatz zu einer andern Art Kenner tritt, der sich als „Kunstfreund“ dem „Künstler“ gegenüberstellt. Der Laie ist zwar auch, wie überhaupt der Mensch, ein Freund des Schönen, also auch des Kunstschönen und der Kunst, aber in dem specifischen Sinne des Worts ist er noch kein „Kunstfreund.“ Bei einem solchen nämlich macht die Neigung, sich mit Werken der Kunst zu beschäftigen, auch wohl durch materielle Förderung derselben, einen wesentlichen Inhalt seines inneren Lebens aus. Ein solcher Kunstfreund kann nebenbei Banquier oder Stadtgerichtsassor, auch Generalkonsul, selbst Fürst u. s. w. sein, aber diese seine Lebensstellung — obschon sie für ihn eine unbedingte Lebensfrage ist — erscheint nur gleichsam als stillschweigende und oft mit Stillschweigen übergangene Voraussetzung, welche gegen die nicht selten sogar mit einer gewissen Ostentation ins Licht gestellte „Neigung“ zur Kunst bescheidentlich in den Schatten tritt. Dieser Neigung bringt dann der Kunstfreund, namentlich wenn er sich zu dem Komparativ des „Kunstliebhabers“ und weiter zu dem Superlativ des „Kunstmäcen“ potenzirt, Erkleckliches an materiellen Opfern dar — doch selten wohl über diejenige Grenze hinaus, welche ihm jene bescheidene Voraussetzung der materiellen Basis seiner Existenz gestattet. Unter seiner Neigung zur Kunst dürfen selbstverständlich die „Ansprüche des Lebens“ selbst nicht leiden; denn der Kunstfreund hat, das gebietet seine „Stellung in der Welt,“ ein „Haus zu machen“. Dies wäre ohne den sonstigen nothwendigen Comfort — in welchem überdies die Kunst ebenfalls ihre bestimmte, zuweilen sogar bevorrechtigte Stellung einnimmt, in Form von Gemäldegallerien u. s. w. — natürlich nicht möglich. Als Förderer der Kunst entwickelt sich der „Kunstfreund“ zum „Kunstmäcen,“ in der Weise, dafs er, gehoben durch das Gefühl, „die Künste zu beschützen,“ sich gleichsam als den sichtbaren Stellvertreter des künstlerischen Genius auf Erden weifs.

Es ist hier absichtlich zuerst die negative Seite dieses Typus, welche, in ein Wort zusammengefafst, als die Eitelkeit der Kunstliebhaberei zu bezeichnen ist, hervorgehoben, weil in dieser

negativen Seite sich der Kontrast zu dem auf dem entgegengesetzten Punkte stehenden Typus, nämlich zu dem des wahren „Kunstkenners“, am schärfsten offenbart. Was nämlich auch diesen verschiedenen Formen des „Kunstfreundes“ gewöhnlich abgeht, ist das Moment der wirklichen Kennerschaft. So giebt es Besitzer der prächtigsten und theuersten Gemäldesammlungen, welche gar kein Urtheil, nicht einmal das des unbefangenen Laien, besitzen, und deren Neigung wesentlich auch in dem eitlen Streben wurzelt, schönere und theurere Werke zu besitzen als andere „Kunstfreunde“ gleichen Schlages. Tritt nun jenes Moment der Kennerschaft zu der aus Eitelkeitsgründen stammenden, d. h. also mit einer innerlichen Leerheit an Verständniſs verbundenen Neigung hinzu, oder vielmehr stammt diese Neigung selbst aus einem wirklichen inneren Bedürfniſs, aus hingebender Liebe zur Kunst, dann gewinnt der Name „Kunstfreund“ eine ganz andere, positive Bedeutung; zugleich hört aber auch der Gegensatz desselben gegen den „Kunstkenner“ auf.[1]) Von dieser Art Liebe zur Kunst waren die Mediceer, ein Pabst Julius, ein König Ludwig, ein Friedrich Wilhelm IV., ein Graf von Raczynsky, ein Freiherr von Schack beseelt; denn wenn auch ihre Kennerschaft in mancher Beziehung als eine beschränkte und einseitige erscheint, so war sie doch ihrem inneren Wesen nach eine echte, und darum ihre Liebe zur Kunst ebenfalls. Der Prototyp alles leeren und unechten, weil völlig kenntniſslosen, Mäcenatenthums ist Ludwig XIV., die inkarnirte Eitelkeit und Selbstsucht.

Nicht immer indeſs ist die kenntniſslose Neigung zur Kunst, wie sie der gewöhnliche „Kunstfreund“ offenbart, lediglich auf Eitelkeit basirt, sondern es giebt auch unbefangene und mit wahrer Liebe an der Kunst, oder doch — und dies zumeist — an einer bestimmten Gattung derselben hangende Gemüther darunter, welche durchaus damit keinen Prunk treiben, sondern vielmehr ihr stilles Genügen daran haben. Bei diesen nimmt die Neigung die Form einer sie völlig beherrschenden Marotte an. Diese sind schon eher im Stande, ihr äuſseres materielles Wohlsein, ihren Comfort u. s. f. ihrer Neigung zum Opfer zu bringen; sie gleichen darin dem Geizigen, der die nothwendigsten Lebensbedürfnisse und sein materielles Wohlbehagen, z. B. durch eine geheizte Stube im Winter, sich entzieht oder doch auf ein Minimum reducirt, um seiner abstrakten Sammellust und der noch abstrakteren Schaulust am Golde zu fröhnen. Sie gleichen diesem auch darin, daſs sie, eifersüchtig auf den Besitz ihrer Schätze, sie gleichsam vergraben und vor jedem fremden Auge verborgen halten. — Noch einen Schritt weiter, und die „Kunstmarotte“ geht völlig in Kunstnarrheit, der „Kunstfreund“ in den „Kunstnarren“ auf.

[1]) So sagt Göthe, welcher in diesem Sinne ein Kunstfreund von höchster Reinheit war, zwar sehr richtig: „Man lernt nichts kennen, als was man liebt;“ aber auch umgekehrt — könnte man sagen — liebt man nichts wahrhaft, sondern entweder nur mit einer sinnlichen oder einer Affenliebe, als Das, was man kennt. Die Konsequenz, daſs man dann nur das Vollkommene lieben könnte, weil alles Unvollkommene uns widerstreben muſs, ist nur eine scheinbar richtige. Man liebt Das, was man kennt und auf Grund seiner Erkenntniſs liebt, auch mit allen seinen Fehlern, weil diese gegen Das, was die Ursache der Liebe ist, wenig in's Gewicht fallen und die Sympathie eher zu verstärken als zu mindern geeignet sind, da zur Liebe noch das Mitgefühl hinzutritt.

Der Kunstkenner seinerseits — sofern er über den einseitigen Kunstfreund hinausgeht — weiſs sich nun weniger mit seiner Liebe zur Kunst als mit seinem Verständniſs derselben. Das Schöne in der Mannigfaltigkeit seiner Gestaltungen ist ihm an sich indifferent, auch für die Kunst selbst hat er im Grunde kein rechtes Herz. Vielmehr beruht seine Eitelkeit — denn Eitelkeit ist auch hier die Quelle — auf dem stolzen Bewuſssein, als eine Autorität in Fragen der Kunst, namentlich in Hinsicht ihres geschichtlichen Details, zu gelten. Solch' Kenner ist meist ein viel gereister Mann — seine Stellung gestattet ihm dies —, welcher die berühmtesten Gallerien des Kontinents gesehen, die Kataloge von fast allen besitzt und, wenn er durch ein gutes Gedächtniſs unterstützt wird, eine Menge von Namen, Daten und Bildertiteln auswendig weiſs. Verbindet sich mit dieser stofflichen Kenntniſs noch eine gewisse Routine des Blicks, so besitzt er alle Requisite zu derjenigen Art von Kunstschriftstellern, welche bändereiche Werke über die Sammlungen der verschiedenen Länder schreiben. Ein charakteristisches Merkmal solcher Kenner ist dies, daſs sie vom Schönen als solchem, also vom Gebiet des rein Aesthetischen, hinlänglich wenig wissen, um, gestützt auf ihre historische Kennerschaft, die Behauptung zu riskiren, daſs das Aesthetische überhaupt eitel Dunst sei. Ein zweites, damit im Zusammenhang stehendes Merkmal besteht darin, daſs ihnen ein Kunstwerk vornehmlich durch sein hohes Alter und seine Seltenheit werth wird und künstlerische Bedeutung gewinnt, und daſs sie daher auf die Kunstbestrebungen der Gegenwart wenig Werth legen, auch, was ihre Beurtheilung moderner Kunstwerke betrifft, falls sie sich zu einer solchen herbeilassen, den Standpunkt des allerbescheidensten Laienthums einnehmen. — Mit solcher Kennerschaft ist demnach ein tiefer Mangel an wahrem Kunstverständniſs nicht nur vereinbar, sondern damit meist verbunden; ein Mangel, der, wenn man nach seinem wahren Grunde forscht, sich ebenfalls als ein Mangel an echter Liebe zur Kunst erweist.

Tritt nun zur Kunstkennerschaft diese echte Liebe zur Kunst hinzu — ähnlich wie vorhin zur Kunstliebe das Verständnifs —, dann gewinnt der Name „Kunstkenner“ eine andere, nämlich positive Bedeutung. Solche Kenner, deren Kenntnifs auf einem wahren und innigen Verständnifs der Kunst und ihres eigentlichen Wesens beruht, sind aufserordentlich selten. Sie besitzen ebenfalls in gewissem Grade jene Intuition des unmittelbaren Erkennens des Wesens, jenen Instinkt des Geistes, welcher — wenn auch nach verschiedenen Richtungen — dem unbefangenen Laien und dem Künstler innewohnen kann, und welcher dem wahren Kunstphilosophen im höchsten Grade innewohnt. Ein Kenner dieser Art wird, wie der Dichter, der Maler, der Musiker und der echte Philosoph, geboren.[1]) Unterstützt durch ein vielseitiges, wenn auch meist nur in einer Richtung sich bewegendes Studium der Meisterwerke, nicht nur nach dem sich daran anknüpfenden Apparat von Namen, Daten, Titeln und technischem Detail, sondern nach der Eigenartigkeit ihres künstlerischen Wesens im Verhältnifs zur kunstgeschichtlichen Entwicklung überhaupt, wird die angeborene Seherkraft des wahren Kenners zu einer Schärfe und Klarheit des Blicks ausgebildet, welche allein ein begründetes Anrecht auf diesen Namen gewährt. Solche Kenner waren Winkelmann, Lessing und von Rumohr, um nur diese zu nennen.

In diesem substanziellen Sinne gefafst, bilden nun der „Kunstfreund“ und der „Kunstkenner“ keinen Gegensatz mehr, sondern dieser wird eben dadurch, dafs der wahre Kunstfreund ohne Verständnifs, der wahre Kenner ohne Liebe zur Kunst unmöglich sind, aufgehoben und vernichtet. Der Unterschied, welcher etwa zwischen den beiden Typen noch bestehen bleibt, beruht, als ein blos formaler, lediglich darin, dafs der Kunstfreund den Hauptaccent auf die Liebe zur Kunst legt, welche durch das Verständnifs geläutert und erhöht wird, während bei dem Kunstkenner dies Verständnifs zum wesentlichsten Zweck, d. h. zum ernsten Studium und Beruf wird, in welchem ihn die Liebe zur Kunst stärkt und befestigt. — Ferner aber berühren sie sich in dem einen Punkte, dafs sich ihre Liebe wie ihr Verständnifs selten auf das Gesammtgebiet der Kunst, d. h. auf alle Künste gleichmäfsig richten, sondern gewöhnlich nur

[1]) Jener oben citirte Ausspruch Göthe's und die daran geknüpfte Bemerkung kann hier noch durch das Wort Fr. v. Schlegel's vervollständigt werden, dafs es „auch eine ursprüngliche Naturgabe des echten Kenners“ gebe, „welche zwar, wenn sie schon vorhanden, vielfach gebildet werden, wenn sie aber mangelt, durch keine Bildung ersetzt werden kann.“

auf eine bestimmte Sphäre dieses gesammten Gebietes beschränken. In dieser Beschränkung, welche nothwendig mit der Kunstliebhaberei überhaupt verbunden ist, liegt nun zugleich, da im höheren Sinne keine Kunst aufser ihrem Zusammenhange mit allen übrigen wahrhaft begriffen werden kann, ihre Einseitigkeit, welche sie[1]), indem sie die einzelne Sphäre leicht als die wesentlichste im Gesammtgebiet zu betrachten geneigt sind, zu dem Irrthum verleitet, sie besäfsen in ihr schon das Ganze.

12. Dieser Irrthum, welcher an sich schon die Forderung enthält, durch einen höheren, allgemeineren Standpunkt aufgehoben zu werden, erscheint nun zunächst in einem anderen synonymen Gegensatz mit noch ausdrücklicherer Bestimmtheit, nämlich in dem des Kunstsammlers und des Kunsthändlers; ein Gegensatz, welcher, wie alle übrigen hier erwähnten, auf einem Widerspruch des Interesses beruht.[2])

Der Kunstsammler ist nothwendig Kunstfreund, letzterer indessen nicht nothwendig Sammler. Denn wenn auch der Kunstfreund seine Behausung mit Kunstwerken schmückt, ja wohl in bestimmterer Weise eine Gallerie anlegt, so kann er doch immer noch nicht den Titel eines „Kunstsammlers“ im specifischen Sinne des Worts beanspruchen. Dieser widmet nun seine Neigung, und zwar in praktischer Weise, einem ganz bestimmten, engbegrenzten Kunstzweige: er sammelt so entweder Münzen oder alte Gemälde, oder Terrakotten, oder venetianische Gläser, oder Siegel u. s. w., und verschafft sich, theils unwillkürlich durch die fortwährende Beschäftigung mit seinem Gebiet, theils auch aus geschäftlichen Gründen, um nicht Unechtes für Echtes zu erwerben — eine Täuschung, die nicht immer leicht zu vermeiden ist — durch gründliches Detail-Studium eine oft staunenswerthe Sachkenntnifs und Gelehrsamkeit. Da macht es denn oft den merkwürdigsten Eindruck, zu beobachten, wie ein solcher Sammler, der in allen anderen, zuweilen dem seinigen sehr nahe liegenden Gebieten, als ein völliger Laie und durchaus kenntnifs- und verständnifslos erscheint, plötzlich, sobald sein Gebiet berührt wird, eine solche Fülle und Genauigkeit der Detailkenntnifs, bis auf die gelehrte Technologie herab, entwickelt, dafs man ihn für einen Professor der Kunstgeschichte — in diesem

[1]) Wie z. B. Winkelmann in Bezug auf die antike Plastik, wodurch er in den Irrthum verfiel, die Schönheit überhaupt nur in die menschliche Gestalt zu setzen und das Ideal lediglich als antikes anzuerkennen.

[2]) Selbstverständlich ist hier nicht blos das geschäftliche Interesse gemeint, obgleich auch dies an dem Widerspruch theilnimmt, sondern das Interesse der Anschauung.

Specialgebiet — zu halten geneigt sein könnte. Wie schon bemerkt, ist auch hier der Fall höchst selten, daſs ein solcher Sammler sein Interesse zwei verschiedenen Kunstgebieten gleichmäſsig widmet, es müſste denn ein Gebiet betreffen, welches, wie das der sogenannten Kleinkünste, ein Konglomerat verschiedener, aber doch nahe verwandter Gattungen bildet. So giebt es wohl selten Sammler, die neben alten Gemälden ihr Interesse auch Münzen oder Majoliken zuwenden, wohl aber solche, die neben Majoliken noch Emaillen, Gläser, Terrakotten, Elfenbein- und Holzschnitzereien, kleine Bronzen, Bernsteinsachen, Krüge u. s. f., neben Münzen auch Gemmen, Siegel u. s. f. sammeln. Dagegen kommt es öfter vor, daſs ein Sammler von Kunstsachen auch Sammlungen anlegt, die gar nicht dem Gebiete der Kunst angehören, z. B. neben alten Gemälden auch Muscheln oder Mineralien u. dergl. zusammenbringt.

Wenn solches Sammeln nun auch einerseits Respekt einflöſst, so enthält es doch andererseits hinsichtlich der dabei vorausgesetzten Kennerschaft die Beschränktheit, daſs das damit verbundene partikulare Interesse durch eine noch besser informirte, weil nur äuſserlich interessirte Kennerschaft, nämlich die des Kunsthändlers, ausgebeutet werden kann. Das dem Sammeln innewohnende leidenschaftliche Moment macht es so zur Beute des leidenschaftslosen, blos berechnenden Interesses. Dies Verhältniſs ist ein ironisches; denn indem der Kunsthändler den Kunstfreund und Sammler mit Kunstwerken versorgt, so scheint er zwar zunächst, wie jeder andere Kaufmann, nur den eigenen Vortheil, das Interesse des Geschäfts, im Auge zu haben. Aber diese geschäftliche Berechnung enthält hier sowohl in Hinsicht auf die freie schöpferische Thätigkeit des Künstlers, der die Werke aus seiner Phantasie gebar, wie in Hinsicht des ideellen Genusses, dessen der Kunstfreund und Sammler durch die Erwerbung derselben theilhaftig werden, eine Ironie gegen die Idee überhaupt; insofern nämlich, als der Kunsthandel eben Das, was eigentlich aufserhalb aller materiellen Schätzung liegt, — nämlich das Ideale — zum Gegenstand eines bloſsen Rechnenexempels macht, in welchem die Procente des Gewinnes den Hauptfaktor bilden. Die ganze Thätigkeit des Kunsthändlers, und zwar sowohl nach Seiten des Künstlers wie des Kunstfreundes hin, ist somit eine ironische und zwar humoristisch-ironische, weil beide ihm nicht nur überhaupt, sondern gerade durch ihre idealen Lebensbedürfnisse einen lediglich materiellen Vortheil gewähren müssen. Auf der andern Seite aber birgt der Kunsthandel — obzwar wieder aus blos geschäftlichem Grunde — doch auch einen in Hinsicht der

Kennerschaft sehr substanziellen Inhalt, der ihn von dem verständniſslosen Laienthum und der eitlen Liebhaberei zu seinem Vortheil unterscheidet. Ein Kunsthändler, der sein Fach versteht, wählt sich zunächst, wie der Sammler, seine Specialität: er handelt entweder mit der sogenannten Kleinkunst, deren genaue Kenntniſs eine sehr gründliche historische Kunstbildung erfordert, oder mit alten Gemälden, oder mit Werken der modernen Kunst u. s. f. Um dem Sammler auf diesen Feldern gewachsen zu sein, ist ihm, wenn er nicht zu Schaden kommen will, eine solche Kenntniſs und Kennerschaft unbedingt nothwendig; so daſs der Verkehr zwischen beiden, die als Glieder des erwähnten Gegensatzes natürliche Gegner sind, die Form eines diplomatischen Kampfspiels annimmt, worin Jeder den Anderen durch verdeckten Angriff und schlaue Vertheidigung zu besiegen versucht, bis denn doch der Sammler, dessen ideale Neigung gegen die kühle Ruhe des berechnenden Kaufmanns auf die Länge nicht stichhält, schlieſslich überwunden wird und sich gefangen giebt. Die höchste Spitze des Humors erreicht der Händler aber erst nach einem solchen Siege, indem er — um den Sammler sich für die Zukunft und für ein neues gewinnbringendes Spiel zu erhalten — seinen Sieg womöglich als eine selbst erlittene Niederlage erscheinen läſst.

Dergleichen kleinliche und dadurch, gerade auf diesem Gebiet, oft widerwärtige Verhältnisse müssen nun nothwendig das wahrhafte und reine Interesse an der Kunst ausschlieſsen. So ist auch von dem Kunsthändler, obwohl ihm ein routinirtes Wissen und mannigfaltige Detailkenntnisse nicht abgehen, doch eine eigentliche Liebe und somit auch ein tieferes Verständniſs der Kunst nicht zu verlangen. Trotzdem besitzt er oft einen durch Erfahrung und wohl auch durch natürliche Begabung geschärften Blick für den Kunstwerth; aber dieser Werth wird zum groſsen Theil durch das relative, dem persönlichen Geschmack und der Mode unterworfene Gewicht des Renommees, d. h. des Künstlernamens und der Seltenheit der Sache, nicht durch innere Bedeutung des Objekts, bestimmt. Das von allen solchen Nebenrücksichten freie und darum allein echte Kunstschöne ist für den Kunsthändler somit eigentlich gar nicht vorhanden; und diese Relativität der Schätzung, welche, wie bemerkt, bei dem Kunsthändler auf der Kenntniſs des individuellen Sammlergeschmacks und des Grades der Rarität des Objekts, d. h. also auf rein materieller Berechnung beruht, ist die Grenze ebensowohl für sein Verständniſs wie für das seines koordinirten Gegensatzes, des Kunstsammlers.

§. 4. Die Standpunkte des Reflexionsurtheils.

16. Alle die vorgenannten, in ihrer Gegensätzlichkeit aufgezeigten Standpunkte haben, wie auch sonst ihre Verschiedenheit sein mag, dies Gemeinsame, dafs die Weise ihrer Anschauung in Fragen der Kunst und darum auch ihr Urtheil auf der mehr oder weniger von der Reflexion beeinflufsten Empfindung beruht. Indessen hat in den zuletzt behandelten Standpunkten, namentlich in denen des „Sammlers“ und des „Händlers“ die Reflexion bereits eine solche Stärke und Ausdehnung gewonnen, dafs sie nahe an der Grenze stehen, wo das Empfindungsurtheil gänzlich in das Reflexionsurtheil übergeht. Ja, es giebt einzelne Vertreter desselben, welche sich von der bis dahin praktischen Tendenz ihres Interesses bis zu einer theoretischen Behandlung des Inhalts erheben. So giebt es Kenner von Fach, welche ihre Kennerschaft systematisiren und nach dieser Richtung hin als Schriftsteller auftreten; ebenso giebt es Sammler, welche über das ihnen geläufige Gebiet allgemeine Reflexionen anstellen, die Thatsachen desselben, wie sie sich bei anderen Schriftstellern finden, kritisch prüfen, durch genauere Erforschung modificiren u. s. f. Die Bedeutung des Kunstauctionskatalogs als Embryos der Kunstgeschichte ist schon erwähnt.

Solche gewissermaafsen monographischen Arbeiten sind nun von nicht geringem Werth, denn sie enthalten, mit Vermeidung jeder „unnützen Rederei“, als welche solchen Monographisten freilich alle allgemeinen Betrachtungen ästhetischer Natur erscheinen, eine reiche Quelle positiver Daten und wissenschaftlicher Details jeder Art, wenn diese auch in Hinsicht des Allgemeinen nur gleichsam das Rohmaterial für das ästhetische Denken bilden. In dieser Form, z. B. wenn ein Sammler von Siegelabdrücken oder Münzen, die schon an sich einen untergeordneten Kunstwerth besitzen und viel mehr Gewicht für die Specialgeschichte einer besonderen Kulturentwickelung haben, ein Werk schreibt über „die Siegel der alten polnischen Städte“, oder über „die Münzen der ersten christlichen Fürsten“, so wäre ein solches als Arbeit immerhin mit Achtung zu betrachten, wenn auch die kunstgeschichtlichen und gar die kunstphilosophischen Resultate davon sich auf ein Minimum reduciren.

Gleichwohl enthalten solche monographischen Arbeiten neben dem blos historischen Detail bereits ein kritisches Element, gehören also, trotz ihrer Begrenzung auf eine meist sehr enge Sphäre und trotz des Ueberwiegens des rein Stofflichen über das Ideelle, einer höheren Stufe an. Die niedrigste Stufe, welche gradezu als

Gegensatz zur historischen Behandlung der Kunst, da letztere ohne Auswahl und Sichtung des Stoffes, also ohne Kritik, nicht denkbar ist, betrachtet werden mufs, bildet die chronikalische Behandlung. — Der Kunstchronist ist strenggenommen, obschon der Reflexion angehörig, urtheilslos: er vertritt den naiven Standpunkt innerhalb der blos verständigen Betrachtung. In solcher Weise ist die Kunstgeschichte Vasaris behandelt. Hier wird Alles mit gleicher Ausführlichkeit behandelt, von Michelangelo z. B. wichtige Aussprüche über Kunstwerke ebenso gut mitgetheilt wie die Thatsache, dafs er den Schnupfen gehabt oder seine Verwandten besucht hat. Sofern nun solches Detail sich von selbst zu einem Gesammtbilde in der Phantasie des Lesers zusammenfügt, gewinnen derartige Kleinigkeiten eine relative Wichtigkeit für die Lebendigkeit des Bildes überhaupt und dadurch wieder für die Würdigung des betreffenden Charakters selbst. Doch ist dies nicht Zweck des Chronisten, sondern unwillkürliches Resultat für Denjenigen, der den von ihm dargebotenen Inhalt, durch Fortlassung des Unwesentlichen, zu solchem Bilde gestaltet.

Der Kunsthistoriker bildet nun durch das Moment bewufster Reflexion, das ihn bei seiner Auffassung und Darstellung des Stoffes leitet; einen Gegensatz gegen den Chronisten. Allein der Begriff des „Historikers“ ist trotzdem noch ein sehr allgemeiner und umfassender, denn es kommt dabei einmal auf den Inhalt der Reflexion an, welcher hinsichtlich seiner geistigen Bedeutung noch sehr viele Grade zuläfst, sodann auf den Umfang des behandelten Gebietes selbst. Je allgemeiner dieses, d. h. je weiter sein Umfang ist, desto höher wird auch der Standpunkt sein, den die Reflexion einzunehmen hat, desto sichtender und ausschliefsender, die stoffliche Einzelheit unter das Allgemeine und Wesentliche unterordnender wird die Kritik verfahren müssen; z. B. wenn die sämmtlichen verschiedenen künstlerischen Gebiete einer in sich abgeschlossenen Entwickelungsepoche zusammengefafst, oder gröfsere Gebiete für sich, etwa das der Malerei, oder der Plastik, oder der Musik, oder der Poesie u. s. f., in ihrem gesammten Entwickelungsgange durch die Geschichte hierdurch verfolgt werden. Auch hier giebt es jedoch noch eine engere Begrenzung, z. B. wenn nur die Architektur des Mittelalters, nicht die gesammte Architekturgeschichte, auch nicht einmal die verschiedenen Gebiete der mittelalterlichen Baukunst, sondern etwa nur die kirchliche Architektur dieser Zeit als Gegenstand der wissenschaftlichen Behandlung gewählt wird, oder etwa, wie von Fr. v. Schlegel, die griechische Poesie u. s. f. — Es liegt

nun in der Natur der Sache, dafs, je enger begrenzt die Sphäre ist, welche sich der Verfasser zur Bearbeitung wählt, desto reichhaltiger zwar das historische Detail, um so enger aber andrerseits auch der Horizont und um so niedriger der Standpunkt sein wird, den die Betrachtung einzunehmen im Stande ist. Eine allgemeine Kunstgeschichte, d. h. eine nicht nur alle Künste, sondern auch alle Epochen ihrer Entwickelung umfassende Betrachtung hat selbstverständlich einen ganz anderen, weiteren, nur durch einen höheren Standpunkt zu gewinnenden Gesichtskreis nöthig als etwa eine Geschichte der Elfenbeinschnitzerei des 17. Jahrhunderts oder der Porzellanmanufaktur, ja selbst schon einen anderen als eine Geschichte der griechischen Plastik oder der italienischen Malerei, obwohl diese beiden letzteren Beispiele, weil nämlich die Plastik ebenso in der griechischen Kunst wie die Malerei in der italienischen kulminirte, jenem höchsten Standpunkt historischer Kritik viel näher liegen als jene nicht nur historisch begrenzten, sondern auch an sich untergeordneten Gebiete.

17. Von der in der Sache liegenden graduellen Verschiedenheit der Standpunkte abgesehen, läfst sich nun aber auch eine andere, mehr qualitative Verschiedenheit derselben nachweisen, deren Ursprung in der natürlichen Befähigung der betreffenden Forscher selbst zu suchen ist. In dieser Hinsicht kann denn der Fall eintreten, dafs ein Forscher auf begrenzterem Gebiet im Grunde einen höheren Standpunkt einnimmt als einer, der sich eine umfassendere Sphäre wählt. Diese letztere Differenz ist eigentlich für diese Erörterung allein von Belang, und wenn auch die Wissenschaft selbst an ihre Vertreter die ernste Forderung zu stellen hat, dafs sie sich auf den Grad ihrer Befähigung hin prüfen, um danach zu bestimmen, welcher Umfang des Gebiets der Weite ihres geistigen Gesichtskreises entspricht, um sich nicht auf Dinge einzulassen, die eben jenseits ihres Horizonts liegen, so kann es doch selbstverständlich dafür keine bestimmte Vorschriften geben. Es mufs Jedem unbenommen bleiben, sich und seinen Standpunkt so hoch zu schätzen, als ihm sein Gewissen oder seine Eitelkeit gestattet. Nun ist es aber aus der Schwäche der menschlichen Natur leicht erklärbar, dafs gerade die Befähigteren sich eher zu unter- als zu überschätzen geneigt sind, weil diese nämlich in ihrer Vorstellung dem Ideal näher stehen und daran ihre Kraft messen; während umgekehrt die untergeordneteren Geister sich, da ihnen dieser Maafsstab fehlt, leicht überheben und also eher zu einer Ueber- als zu einer Unterschätzung inkliniren. Es kann hier nicht

die Absicht sein, eine Kritik der persönlichen Vertreter der historischen Kunstwissenschaft zu geben, eines Begriffs, der als relativer eine grofse Mannigfaltigkeit von realen Standpunkten umfafst. Sondern es mag noch einmal kurz bemerkt werden, dafs hier, wie bei jeder Zusammenstellung der geschichtlichen Daten, der niedrigste Standpunkt der des Chronisten ist, welcher die äufserlichen Fakta eines engeren oder weiteren Gebietes ohne Unterscheidung ihres wesentlichen oder unwesentlichen Inhalts, kritiklos aneinanderreiht und nur das eine Moment im Auge hat, ob das Faktum richtig sei oder nicht. Wesentlich chronikalischer Art — hier aber zum Theil durch die Form geboten — sind so die sogenannten Künstlerlexika. Etwas höher, obwohl auch noch in kritischer Beziehung ohne grofsen Werth, sind biographische Sammelwerke, wie z. B. das bereits erwähnte von Vasari, weil sie manchen, allerdings erst durch einen späteren kritischen Forscher zu verwerthenden Aufschlufs über die innere Geschichte der Künstler geben. — Als eine weitere Stufe kann dann diejenige historische Betrachtungsweise betrachtet werden, welche schon eine Art inneren Zusammenhanges nicht nur in den einzelnen Phasen der kunstgeschichtlichen Entwickelung selbst, sondern auch zwischen diesen und der allgemeinen kulturgeschichtlichen ahnt und andeutet, wenn auch die Form dieser Betrachtung sich nicht über die konventionelle Vorstellungsweise des sogenannten gesunden Menschenverstandes erhebt. Doch bildet solche Betrachtungsweise weder die allgemeine Basis für die Darstellung des Thatsächlichen, so dafs sie sich etwa wie ein rother Faden durch das Ganze hindurchzieht, noch ist sie überhaupt der eigentliche Zweck derselben, sondern ihr wird nur gleichsam gelegentlich ein partielles Recht eingeräumt: der eigentliche Inhalt und Zweck bleibt dagegen immer noch das Thatsächliche als solches und seine „Berichtigung“, d. h. Nachweis seiner Richtigkeit[1]).

---

[1]) Es kann als ein charakteristisches Zeichen der Schnelllebigkeit unserer Zeit überhaupt, wie besonders auch der eigenthümlichen Verständigkeit der heutigen Jugend betrachtet werden, dafs grade in solcher ganz dürren und trockenen Art der Gelehrsamkeit sich vornehmlich junge Leute hervorthun, so dafs man erstaunt ist, woher sie solchen „reichen Schatz an Wissen“, woran Forscher sonst ihr ganzes Leben sammelten, in aller Geschwindigkeit sich angeschafft. Aber nicht der Gedanke ist's, den sie fördern, sondern lediglich das auf den Bibliotheken zusammengescharrte Detail. Auf sie pafst vortrefflich das Epigramm Schillers „Die Sonntagskinder“:

Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun,
Dem genialen Geschlecht wird es im Traume bescheert.
Was sie gestern gelernt, das wollen sie heute schon lehren;
Ach, was haben die Herren doch für ein kurzes Gedärm!

Von „Verdauen“, Verarbeiten, in Gedanken Umsetzen ist bei ihnen nämlich nicht die Rede.

wenige Andere von ähnlicher Bedeutsamkeit. In ihren Werken waltet das philosophische Denken, wenn auch gleichsam nur latent, entschieden vor und durchleuchtet die ganze Darstellung mit dem klaren Lichte eines von der organischen Totalität des Gebietes erfüllten Bewufstseins. Auf eine eigentliche begriffliche Entwicklung der ästhetischen Gesetze tendiren sie jedoch nicht, sondern berühren Derartiges nur, wo der Stoff ihnen gerade Gelegenheit dazu bietet, sonst setzen sie es in den meisten Fällen als etwas Selbstverständliches voraus. Dies nun ist in Hinsicht ihrer Betrachtung des allgemeinen Entwicklungsganges der Kunst, sowie näher der realen Kunstwerke selbst, für deren Werthschätzung man das Bewufstsein über jene ästhetischen Gesetze in ihrem organischen Gesammtzusammenhange nicht entbehren kann, die Grenze ihres Standpunktes. Bei aller stofflichen Fülle und bei aller intelligenten Durchdringung dieser Fülle fehlt ihnen doch das stets präsente, gleichsam in das Fleisch und Blut des Instinkts übergegangene spekulative Bewufstsein des Philosophen; und dieser Mangel, welcher sich bei dem blofsen Chronisten, sowie bei dem trotz aller Schönrednerei doch im Grunde trockenen Historiker auf dem Standpunkte der bornirten Verständigkeit als durchgehendes charakteristisches Merkmal zeigt und der ganzen Darstellung des letzteren ein Gepräge nüchterner Gedankenleere aufprägt, mufs auch bei kritischen Historikern zuweilen hervortreten und als eine Lücke in der wissenschaftlichen Entwicklung oder als eine Willkür in der Verknüpfung des Thatsächlichen, nach dessen wahrhafter Bedeutung, der Darstellung anhaften. Ja, völlig vom Wahren sich entfernende Auffassungsweisen gewisser Erscheinungen der geschichtlichen Genesis werden nicht gänzlich zu vermeiden sein. — Immerhin aber bieten ihre Arbeiten den am reinsten gesichteten und geläuterten Stoff für den Philosophen dar, während die Werke der vorgenannten Klasse nur einen sehr untergeordneten Werth für ihn besitzen.

Was also keine dieser verschiedenen Gattungen der Kunsthistorie zu leisten vermag, ist die Herausbringung des in der Kunstgeschichte selbst sich gestaltenden Begriffsmaterials oder die Bestimmung und Feststellung der ästhetischen Grundbegriffe in ihrer mannigfaltigen Gliederung; gleichwohl ist der Historie und namentlich den Vertretern der wahrhaft wissenschaftlichen, weil kritischen Kunstforschung die Anwendung dieser Begriffe unentbehrlich. So gebrauchen sie wohl z. B. die Ausdrücke „malerische“ oder „plastische Schönheit“, „Ideal“, „Humor“, „genrehaft“ u. dergl.; was aber „malerische Schönheit“ im Unterschiede von der „plastischen“ sei, worin das Wesen des „Ideals“, des „Humors“, des „Genrehaften“ bestehe, sagen sie entweder gar nicht, oder sie sagen es nur beiläufig, nicht in der Form begrifflichen Erörterung. Solche Begriffe können nun aber gar nicht einzeln für sich in erschöpfender Weise erörtert werden, da sie alle in so organischem Zusammenhange mit einander stehen, dafs einer den andern voraussetzt und bedingt; denn eine wahrhaft wissenschaftliche Bestimmung derselben ist durchaus nur in systematischer Form, d. h. im Organismus des philosophischen Systems, möglich. Da nun selbst die reinste Intelligenz den aus den Thatsachen geschöpften Gedankeninhalt ohne solche philosophische Feststellung der Grundbegriffe immerhin nur in aphoristischer Weise und für die Vorstellung, nicht aber im Zusammenhange und für das das begreifende Denken darzulegen vermag, so bleibt selbst die gedankenreichste Darstellung des kunstgeschichtlichen Stoffs doch schliefslich mit einer Subjektivität behaftet, welche gestattet, dafs der Leser, wenn er z. B. eine andere Ansicht als der betreffende Verfasser vom Wesen des „Häfslichen“ hat, nicht genöthigt ist, die an jene Ansicht geknüpften Folgerungen, etwa für die Betrachtungsweise der niederländischen Genremalerei, für richtig zu halten. Eine Ansicht bleibt eben nur eine Ansicht, d. h. sie hat, wenn sie sich nicht ihrem Inhalt nach auf eine objektive Nothwendigkeit des Gedankens stützt — und dies ist eben nur durch die systematische philosophische Betrachtungsweise des Gesammtgebietes aller Grundbegriffe möglich — als solche individuelle Meinung keine höhere Berechtigung als eine andere, wenn sie auch in Wahrheit das Richtige enthalten mag.

Dieser Mangel begrifflicher Nothwendigkeit, welcher der historischen Kritik selbst in ihrer reinsten Gestalt beiwohnt, bildet, wie schon bemerkt, die Schranke dieser ganzen Stufenreihe von Formen der Darstellung, welche auf dem Standpunkt des reflektirenden Verstandes verharren, und enthält die unabweisliche Forderung, zu einem höheren Standpunkt fortzugehen, von welchem allein eine objektiv-wissenschaftliche Betrachtung nicht nur des Gesammtgebiets des Schönen und der Kunst, sondern auch aller ihrer sowohl begrifflichen wie geschichtlichen Erscheinungen angestellt werden kann. Dieser höhere Standpunkt ist aber allein der des vernünftigen Erkennens, oder genauer ausgedrückt: der philosophischen Betrachtung der Kunst-Geschichte.

---

§. 5. c. Die Standpunkte des Vernunfturtheils.

21. Wenn in dieser Ueberschrift, statt von dem Standpunkt des Vernunfturtheils, die Rede von einer Mehrheit solcher ist, so scheint, weil doch die vernünftige Betrachtung nur eine sein kann, darin zunächst ein Widerspruch zu liegen. Dagegen ist zu bemerken, dafs es allerdings auch hier, gleichsam als Vorstufen zu dem höchsten und allein objektiv-wissenschaftlichen Standpunkt der spekulativen Aesthetik, eine Reihe von Standpunkten, wenn man sie so nennen will, giebt, die wenigstens darin eine Aehnlichkeit mit der philosophischen Betrachtungsweise besitzen, dafs sie die Tendenz zeigen, die Grundbegriffe — in welcher Weise immer es sei — überhaupt zu erörtern. Andererseits aber, da das Denken auf dieser niedrigsten Stufe des vernünftigen Urtheilens sich zu dem wahrhaft wissenschaftlichen Standpunkt noch nicht zu erheben vermag, so zeigen sie darin eine Verwandtschaft mit den Standpunkten des Empfindungsurtheils, dafs sie ebenfalls zum Theil mit der Reflexion behaftet sind; nur mit dem Unterschiede, dafs, während die Standpunkte des Empfindungsurtheils schon mit reflektirenden Elementen vermischt sind, die Vorstufen des Vernunfturtheils sich noch nicht davon befreit haben. Der niedrigste von diesen Standpunkten ist als der einer phrasenhaften Schönrednerei zu bezeichnen, welche mit jenem falschen Schein poetischer Kraft auftritt, den man wohl irrthümlich als „Genialität des Styls“ zu bezeichnen pflegt. Dieser Standpunkt ist aus dem offenbaren Mifsverständnifs hervorgegangen, dafs in ästhetischen Fragen lediglich das „Gefühl“ die höchste Instanz sei, an welche man zu appelliren habe; einem Mifsverständnifs, dessen Quelle in dem Ausspruch eines unsrer genialsten Geister, nämlich in Jean Paul, zu suchen ist. Dieser, in das tiefere Innere der Dinge sich versenkende, wunderbare, aber auch wunderliche Geist war es, welcher jenem, zu so seichtem Epigonenthum führenden Mifsverständnifs einen ebenso verführerischen wie pikanten Ausdruck verlieh und so gerade durch die wahrhafte Tiefe seiner Intuition und den merkwürdigen Reichthum seines fast immer substanziellen, aber selten klaren Anschauens den ersten Anstofs dazu gab, die Aesthetik in die gefährliche Bahn phantastischer Ueberschwenglichkeit zu leiten; eine Bahn, welche seine meist flachen, kenntnifslosen und gedankenarmen Nachfolger seitdem mit dem subjektiven Anspruch an geistreiche, ja geniale Auffassung breit getreten haben.

Da bei Jean Paul tiefste Ahnung der Wahrheit mit Verirrung

in paradoxale Einseitigkeit oft umrifslos in einander schwanken, so bietet er dem Leser, statt des festen Flusses bestimmter klarer Gedanken, oft einen kataraktenartig hervorstürzenden Strom von Metaphern, deren symbolische Andeutungen, weil sie nur eine mehr oder weniger entferntere Beziehung zu konkreten Gedanken enthalten, selten eine begriffliche Befriedigung gewähren, oft aber geradehin zu Fehlschlüssen führen.

Gleichwohl ist zu sagen, dafs, so mifsverständlich durch ihre Einseitigkeit viele Aussprüche Jean Pauls sind, in ihnen doch, wie bemerkt, stets ein bedeutendes Moment der Wahrheit verborgen liegt; ein Moment, das nicht nur gegen die modernen Schönredner, sondern auch gegen die auf der anderen Seite stehenden systematischen Aesthetiker vielfach geltend gemacht werden kann: nämlich ein Takt des philosophischen Instinkts, um diesen Ausdruck zu brauchen, d. h. eine Unmittelbarkeit der Intuition für den substanziellen Inhalt, die ihn, obschon er auf der Vorstufe zum höheren philosophischen Erkennen stehen bleibt, doch weit über seine modernen Nachtreter erhebt. Die positiven Verdienste, welche sich Jean Paul durch seine geistvollen Erörterungen namentlich über das Wesen des Humors, des Witzes, der Ironie u. a. m., um die Aesthetik erworben, können erst später[1]) in der „Geschichte der Aesthetik“ selbst gewürdigt werden, da es sich hier nur um seinen formalen Standpunkt handelt.

22. Dafs trotzdem seine wesentlich substanzielle Anschauung einer, wie es scheint, mehr und mehr überhandnehmenden seichten Schönrednerei Vorschub geleistet, davon ist der Grund lediglich in dem unbestimmten und nicht selten phantastischen Charakter seiner Darstellungsweise zu suchen. Diese modernen Schönredner sind nun als die wahren Parasyten der Aesthetik zu bezeichnen, welche diese edle Wissenschaft, namentlich bei den Künstlern, geradezu in Verruf gebracht haben. Dem „gebildeten Publikum“ aber ist dieses schönrednerische Wesen um so gefährlicher, da es einerseits durch eine aufserordentliche Sicherheit des Auftretens, als ob nur bei ihm die volle Wahrheit zu finden sei, dem mit den Leistungen der Wissenschaft meist wenig bekannten Laien imponirt, andrerseits durch die gefällige Enthebung von jedem Zwang ernsteren Nachdenkens bei Hörern und Lesern eine grofse Anziehungskraft ausübt. Es giebt heutzutage eine ziemliche Menge solcher populär-geistreichen Aesthetiker, welche in phantastischer Oberfläch-

[1]) Siehe §. 50, Nr. 335—360.

die Unklarheit, statt sie zu bekämpfen, fördert. Denn obschon mit dem bloſsen Phantasiren über ein Gedankenthema für den Gedanken selbst nichts gewonnen wird, so mag es doch so lange sein Genügen haben, als es sich bescheidentlich auf sich selber und seine Geistesgenossen beschränkt, d. h. sich aufserhalb des wahren inhaltvollen Denkens stellt. Allein es beschränkt sich eben nicht darauf, sondern, befangen — wie dies in der Natur des Phantastischen liegt — in einer maaſslosen Selbsttäuschung, läſst es sich beikommen, gegen das substanzielle Denken einen Ton anzuschlagen, dessen Ueberhebung die ernsteste Zurückweisung in die ihm gebührenden Schranken nothwendig macht. Wenn daher diese Schönrednerei die Miene annimmt, als fühle sie sich berechtigt, gegen das wirkliche Denken gleichsam Front zu machen, und es als „irriges“ widerlegen zu wollen, so hat dies letztere die Frage nach solcher Berechtigung aufzuwerfen und die vorgebliche Widerlegung näher zu prüfen; und dabei zeigt es sich denn, daſs Alles, was die ästhetisirende Phantasterei als eigne Ansicht verbringt, in eitel Dunst und Nebel sich auflöst, der, sobald der klare Sonnenschein der Wissenschaft darauf fällt, trotz allen Ankämpfens dagegen endlich gezwungen wird, hinter den Bergen zu verschwinden.

Denn Arroganz und Ignoranz im Bunde, das ist es, was diese Gattung des ästhetisirenden Phrasenthums kennzeichnet. Ein anderes, nicht minder charakreristisches Merkmal desselben ist dies, daſs solche schönrednerische Phantasten eine auſserordentliche Neigung zeigen, ihre hohlen Phrasen von Zeit zu Zeit mit langen Citaten aus den Stellen klassischer Dichter, namentlich aus dem Goethe'schen „Faust“, sowie aus Schiller u. s. f. zu unterbrechen, woraus dann für unschuldige Gemüther fast der Schein entsteht, als ob die citirten Stellen von den groſsen Dichtern gleichsam in der Vorahnung der geistreichen Phrasen der Herren Schönredner niedergeschrieben seien, weil sie so schön dazu passen. *

Wenn die obige Charakteristik der schönrednerischen Phantasterei vielleicht dem Vorwurf sich aussetzen sollte, daſs dieser Klasse der ästhetischen Literatur im Grunde zu viel Ehre angethan sei, indem sie überhaupt erwähnt wurde, so möchten dreierlei Gründe hierfür geltend zu machen sein; einmal wird der Leser — auch in dem kritischen Rückblick auf die Geschichte der Aesthetik — nicht wieder darauf zurückgeführt; sodann gliedern sie sich doch als eine bestimmte, gleichsam pathologische Erscheinung in den Stufengang der Entwickelung des ästhetischen Bewuſstseins ein, gehören also in die Darstellung dieses Stufenganges; endlich ist zu bedenken,

daſs, wenn auch Das, was die Schönredner an Gedanken vorbringen, nicht der Rede werth sein mag, ihr entnervender Einfluſs auf das Publikum und namentlich auf die Künstler immerhin eine Tragweite besitzt, die nicht unterschätzt werden darf, und daſs es daher doch wohl auch eine Pflicht der wissenschaftlichen Aesthetik sein dürfte, gegen solche barbarische Götzendienerei des leeren Schwulstes, im Hinblick auf den Kultus des Echten und Wahren, mit aller Macht und aller dem Worte verliehenen Schärfe des Gedankens anzukämpfen. *

24. Diese unzulängliche Form der Darstellung ästhetischer Vorstellungen bildet nun die erste Stufe in der Entwickelung des Vernunfturtheils und kann insofern mit der ersten in der Entwickelung des Empfindungsurtheils, d. h. mit der des Laien, in Parallele gestellt werden. So ist der ästhetisirende Phantast als der eigentliche „Laie“ unter den Kunstphilosophen zu betrachten; denn auch er schöpft in der That fast immer seine „Gedanken“ nicht nur unmittelbar aus der Empfindung — dies wäre nicht zu tadeln —, sondern beläſst sie auch darin, d. h. erhebt sie nicht bis zur wahren Form des wissenschaftlichen Denkens. Indem ihm „Gefühl Alles“ ist, verzichtet er von herein auf solche Erhebung, indem er diesen Verzicht dadurch zu rechtfertigen sucht, daſs er das begreifende Denken, wie der Fuchs in der Fabel, für „sauer“ erklärt.

Der Fortschritt über diesen Standpunkt hinaus vollzieht sich nun dadurch, daſs das „Gefühl“ als unzulänglich für das klare Erfassen der Wahrheit erkannt wird. Gegenüber der Unbestimmtheit der schönrednerischen Gefühlsphrase macht sich nun die kühle Verständigkeit bewuſsten Reflektirens geltend, welche, soweit sie systematisch zu Werke geht, bereits zur wirklichen Philosophie der Kunst zu rechnen und daher in der Geschichte der Aesthetik an betreffender Stelle zu behandeln ist. Allein es giebt eine Art verständigen Aesthetisirens, welche zwar mit dem Anspruch an Tiefe und Originalität des Gedankens auftritt, jedoch ihrer Princip- und Systemlosigkeit halber ebenfalls nur als Vorstufe zur eigentlich wissenschaftlichen Behandlung der Aesthetik zu betrachten ist. Diese Klasse von Aesthetikern liebt es, gleich den Bienen, aus allen Blüthen der Philosophie den Honig zusammenzutragen, oder noch besser: diese Blüthen selbst zu einem mehr durch seine Mannigfaltigkeit als durch seine Harmonie der Farben interessirenden Strauſs zusammenzubinden: mit einem Wort es ist die Klasse der ästhetisirenden Eklektiker. Obschon in vielfacher Schattirung auftretend, haben die verschiedenen Behandlungsweisen des Eklekticismus

doch das Gemeinsame, dafs sie einestheils, was die Form des Anschauens und Denkens betrifft, durchaus auf dem Boden des blofs verständigen Reflektirens stehen, anderntheils, hinsichtlich des Inhalts, einen auffallenden Mangel an Sachkenntnifs verrathen. Eines dieser beiden Momente würde schon genügen, um die zahlreichen, fast unglaublichen Mifsverständnisse und schiefen Vorstellungen zu erklären, welche sich in den ästhetischen Erörterungen dieser Richtung vorfinden; beide zusammen müfsten sie als völlig werthlos erscheinen lassen, wenn die Vertreter dieser Art des Aesthetisirens sich nicht, im offenbaren Gefühl ihrer Schwäche, zum grofsen Theil auf eine geschickte, freilich meist unkritische Zusammenstellung der Ansichten andrer Denker und der Ergebnisse fremder Forschung beschränkten. Einen und den Andern treibt das Gefühl der Schwäche auch wohl gar dazu, alles Bedenken bei Seite lassend, gegenüber der wissenschaftlichen Erfahrung ein abstraktes Laienthum zu bekennen und dies mit staunenerregender Prätension und einem grofsen Aufwand von sophistischen Trugschlüssen als den wahren wissenschaftlichen Standpunkt für sich in Anspruch zu nehmen.

Die dem phantastischen Schönrednerthum am nächsten stehende Klasse des „ästhetisirenden Eklekticismus“ ist diejenige, welche unter dem Gewande und Titel einer „Populären Aesthetik“ auftritt. Hiemit ist nun nicht jene echte Popularität der Darstellung gemeint, welche bei strengster Methode gedanklicher Entwicklung nur insofern sich dem allgemein-menschlichen Verständniss anzupassen sucht, als sie alle unnützlich fremden Ausdrücke vermeidet und möglichst wenig den technischen Mechanismus des philosophischen Sprachapparats, welchem leider auch von unsern tüchtigsten Aesthetikern, z. B. Vischer, zu viel Spielraum gewährt ist, in Bewegung setzt, sondern es ist jene seichte Popularität gemeint, welche dem sogenannten „gesunden Menschenverstand“ Alles mundrecht zu machen bestrebt ist. Wir werden dieser seichten Betrachtungsweise des Schönen und der Kunst später (in der Geschichte der Aesthetik) besonders von den Engländern und Franzosen im 18. Jahrhundert vertreten finden. Aber auch heute noch — nachdem bereits die Aesthetik einen höheren, wissenschaftlichen Standpunkt erreicht hat, treten solche Erscheinungen auf. —

Da übrigens diese moderne Richtung in ihren verschiedenen Abzweigungen, obschon sie sich allerdings über die phantastische Schönrednerei — wenn auch nicht allzuweit — erhebt, doch nicht eigentlich, wie die geschichtlich berechtigte der englischen und französichen Aesthetik im 18. Jahrhundert, noch in die Geschichte der Wissenschaft gehört, im Uebrigen auch hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Bedeutung wenig in Betracht kommt, so können wir uns weder jetzt noch später mit derselben näher befassen. *

25. Wenn nun sowohl jener phantastischen Schönrednerei wie dem eben erwähnten ästhetisirenden Eklekticismus in fast gleicher Weise Mangel an Klarheit und Tiefe der Auffassung zum Vorwurf zu machen ist, so kommen wir nunmehr zu derjenigen Stufe des Vernunfturtheils, welche als der wahrhaft wissenschaftliche Standpunkt der ästhetischen Forschung zu betrachten ist. Und wenn auch hier selbstverständlich — von Plato bis Plotin, von Baumgarten bis Kant und von Schelling bis Vischer — eine grofse Verschiedenheit in den philosophischen Grundlagen der besonderen ästhetischen Systeme und Ansichten herrscht, so kennzeichnen sie sich doch sämmtlich durch ein ernstes, auf die Tiefe des Wesens gerichtetes Streben nach begrifflichem Denken. Die Betrachtung dieser Aesthetiker gehört aber nicht hierher, sondern ist eben Gegenstand der „Kritischen Geschichte der Aesthetik“, für welche, da sie sich nicht mit beliebigen ästhetisirenden Aeufserungen zu beschäftigen hat, die Betrachtung der bisher charakterisirten Standpunkte nur eine Art Einleitung bildet; eine Einleitung, die insofern nöthig war, als immerhin die Charakteristik dieser unwissenschaftlichen Standpunkte für die Kenntnifs der aufsteigenden Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins von relativer Wichtigkeit ist. — Nur ein Punkt ist es, der hier, weil er den specifischen formalen Unterschied der vorwissenschaftlichen Standpunkte gegen den wissenschaftlichen darlegt, näher berührt werden könnte: das ist die Methode. Doch kann auch hierüber in erschöpfender Weise, weil die Methode eines philosophischen Systems von der begrifflichen Entwicklung nicht zu trennen ist, erst in der Geschichte der Aesthetik selbst, und zwar in demjenigen Abschnitt desselben die Rede sein, welcher die spekulativen Aesthetiker behandelt, bei denen die Methode ein wesentliches Moment der philosophischen Darstellung selbst ist.

Die kritische Geschichte der Aesthetik aber ist nichts als die Betrachtung der verschiedenen philosophischen Standpunkte und ihrer genetischen Entwicklung. Diese wird also zunächst die Hauptaufgabe sein. *

Recapitulation.

§ 1. Die „Grundlegung“ der Aesthetik, als Philosophie des Schönen und der Kunst, hat zunächst den Zweck nachzuweisen, dafs die Aesthetik überhaupt

Vorstufe: Die ersten Anfänge der antiken Aesthetik bis Plato.
Erste Stufe: Plato. Die Sokratiker und Platoniker. Aristophanes.
Zweite Stufe: Aristoteles. Die Peripatetiker, Stoiker, Epikureer; die Eklektiker; die Kritiker und Rhetoren; Dichter und bildende Künstler.
Dritte Stufe: Plotin. Nach ihm Verfall der antiken Aesthetik in den Sophisten des dritten und vierten Jahrhunderts nach Chr. Geb.

Cap. I.

Vorstufe: Die ersten Anfänge der antiken Aesthetik bis Plato.

§. 4. 1. Die ältesten ästhetischen Ansichten.

31. Was uns zunächst bei der Prüfung der antiken Ansichten über die „Schönheit“ und die „Kunst“ entgegentritt, ist die Beobachtung, dafs der erstere Begriff zunächst weder im Sinne der blofsen Naturschönheit noch in dem der Kunstschönheit gefafst wird, sondern eher im Gegensatz zu beiden als ethische Schönheit; sodann, in Betreff des Ausdrucks „Kunst“, dafs man hierunter keineswegs den engeren Begriff der „schönen Kunst“, sondern den umfassenderen der freien Gestaltung überhaupt verstand. Das griechische Wort τέχνη, wovon unser „Technik“ abgeleitet ist, bezeichnet schlechthin die Fertigkeit, etwas Zweckmäfsiges hervorzubringen. Als Unterscheidungsmerkmal derjenigen Art von Kunst, die wir speciell als „schöne“ fassen würden, von den übrigen, die wir als blofses Handwerk betrachten, das wohl in seiner höheren Ausbildung auch der eigentlichen Kunst sich nähern könne, findet sich nun schon von Alters her das Princip der Nachahmung (μίμησις) angegeben. Aehnlich wie Kant das Schöne als Dasjenige erklärt, was „ohne Interesse“ gefalle, so bezeichneten die Alten die schöne Kunst als diejenige, welche „ohne Interesse“, d. h. ohne praktischen Zweck schaffe, und dies führte sie denn zu der Bemerkung, dafs, wo der Kunst ein solcher praktischer Zweck fehle, das Wesen derselben nur in der Form ihrer Thätigkeit zu suchen sei: diese Thätigkeitsform aber, äufserlich gefafst, sei eben die „Nachahmung.“ Der Schuhmacher, Zimmermann u. s. f., welche etwas Zweckmäfsiges, der erste nämlich eine Fufsbekleidung, der zweite

ein Schiff oder ein Haus schaffen, ahmen nicht nach. Denn Das, was die Natur schon geschaffen hat und also allein nachgeahmt werden könnte, brauchte eben nicht mehr durch die Kunst geschaffen zu werden, und deshalb sei diejenige Kunst, welche nichts Zweckmäfsiges schaffe, nachahmend. Dieser an sich richtige Schlufs wurde dann aber dahin gewendet, dafs, weil die nachahmende Kunst nichts Zweckmäfsiges schaffen könne, sie überhaupt zwecklos und unnütz, ja unter Umständen schädlich sei.*

32. Gegenüber der durch Tausende der edelsten und idealsten Werke der schöpferischen Phantasie bevölkerten Welt des Schönen, welche den Hellenen umgab und deren Anschauung gleichsam die Muttermilch für die Ausbildung seines feinen Kunstgefühls war, erscheint nun solches Kunstverständnifs von einer geradezu barbarischen Bornirtheit; allein es darf dabei einestheils nicht unberücksichtigt bleiben, dafs eben hierin nur der Beweis liegt von der reflexionslosen Unmittelbarkeit und ungetrennten Einheit des künstlerisch-schönen Lebens und Empfindens in der Antike, dessen Selbstobjektivirung nur durch Aufhebung dieser Unmittelbarkeit und Einheit möglich war, und welches daher, als diese Differenz mit sich selbst eintrat, in den ersten Anfängen seines Reflektirens nothwendigerweise eine gewisse Unbeholfenheit und Einseitigkeit zeigen mufste, die ihm nicht gestattete, weiter als durch die äufserste Schale des lebendigen Gedankenstoffs zu dringen. Andererseits ist aber auch zu bemerken, dafs der Ausdruck μίμησις doch nicht lediglich in dem Sinne einer unfreien Naturkopirung zu fassen ist, sondern dafs das in demselben bewufst oder unbewufst mitgemeinte Moment des freien Gestaltens, allerdings innerhalb der Grenzen der Natur, mitverstanden werden mufs.

Ja, dieses Moment des freien Gestaltens, d. h. also einer spontanen Thätigkeit des schaffenden Geistes gegenüber der Natur, nimmt in einer schon sehr frühen Vorstellung, die sich bis auf Homer zurückverfolgen läfst, sogar die Form einer absoluten Ungebundenheit und Unabhängigkeit von der Natur an, z. B. wenn der „göttliche Wahnsinn“ es sei, der den Dichter begeistere, oder auch der Gott selbst, die Muse, dem Sänger die Worte eingebe. Eben dahin zielt wohl auch die Vorliebe Homers, seine Sänger blind darzustellen, um das In-sich-versenkt-sein[1]), die Ungebundenheit des dichterischen

---

[1]) Hierauf hat schon Fr. Schlegel (*Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* Bd. I S. 47) aufmerksam gemacht, indem er es als „Abgezogenheit des in sich thätigen Geistes des Dichters“ bezeichnet.

Genius von der umgebenden Wirklichkeit zu versinnbildlichen. Aehnliche Vorstellungen finden sich bei Hesiod, Pindar u. s. f. Freilich aber kann man, da diese Ansichten von Dichtern herrühren und in dichterischer Form ausgedrückt sind, einwerfen, dafs sie sich dadurch selbst nur als dichterische, d. h. bildlich gemeinte Vorstellungen charakterisiren, nicht als philosophische; und es wäre also vielmehr zu fragen, wie die älteren Philosophen, nicht aber wie die älteren Dichter Griechenlands über das Wesen des künstlerischen Schaffens sich ausgesprochen.

33. Hierüber sind nun die Nachrichten sehr dürftig. Zwar wird von Pythagoras berichtet, er habe in der Musik ein Mittel zur Reinigung und Heilung der Seele gesehen und deshalb nur ruhige und beruhigende Harmonien[1]) geduldet, und von Demokrit werden eine ganze Reihe Titel von Werken über Dichtung, Gesang, Harmonie, ja Malerei und Perspektive angeführt, wovon schon im Alterthum (zu Diogenes Laertes Zeit) nichts mehr bekannt war. Nur eine Bemerkung Demokrits hat sich erhalten, die jener Vorstellungsweise von der Unabhängigkeit der künstlerischen Phantasie sich anschliefst, nämlich die, dafs „die Poesie kein Produkt der Kunst, sondern ein Werk der göttlichen Begeisterung sei", wobei freilich auch wieder der antike Begriff der Kunst als τέχνη im Gegensatz zum freien Schaffen gefafst erscheint.

Schärfere und vielfach auch tiefere Fassung der ästhetischen Grundanschauungen zeigen die Sophisten, eine Klasse der griechischen Philosophen, denen in mancher Beziehung durch die Geschichte der Philosophie Unrecht geschehen ist, indem man sich meist damit begnügte, die negative Seite ihrer Scheindialektik und ihre Vorliebe zum Paradox tadelnd hervorzuheben, während man das grofse Verdienst, welches sie sich durch Aufweis der in den konventionellen Vorstellungen liegenden Verstandeswidersprüche um die Schärfung und Klärung der Begriffsbestimmungen erworben, ziemlich unbeachtet läfst. Aber auch nach der ersten Seite hin liegt, selbst in ihren Paradoxen, oft viel positiver und wahrhaft konkreter Inhalt, wie — um aus unserm Gebiet ein Beispiel zu nehmen — wenn der Sophist Gorgias, gegen die platonische Ansicht von dem betrügerischen Wesen der Tragödie gewendet, die Bemerkung machte, dafs die „Tragödie allerdings auf eine gewisse

[1]) Von dem antiken Begriff der „Harmonie" wird später die Rede sein. Hier mag nur vorläufig bemerkt werden, dafs darunter etwas wesentlich Anderes verstanden wird als das moderne Wort „Harmonie". (Vergl. dazu No. 93).

„Täuschung abziele, aber es sei das eine Täuschung der Art, dafs „diejenigen, welche sich ihr hingeben, weiser, und diejenigen, welche „sie hervorbrächten, gerechter erschienen, als die nicht-Getäuschten „und nicht-Täuschenden"; womit er also andeutet, dafs sowohl zur Hervorbringung wie zum Verständnifs des in der Tragödie liegenden Scheines mehr innere Tiefe und überhaupt mehr Geist gehöre, als diejenigen besäfsen, welche die gemeine Wirklichkeit über Alles setzen. Ferner beweist auch der Ausspruch, wonach sie die alten Dichter als „verkleidete Sophisten" definirten, sehr wohl das Bewufstsein des ihrer Dialektik zu Grunde liegenden substanziellen Denkens. Dafs sie vielfach mit ästhetischen Fragen sich beschäftigt, steht fest, wenn uns auch fast Nichts davon erhalten ist; es ist dies um so mehr zu bedauern, als auf Plato's, ihres erbitterten Gegners, Ansicht über ihr Philosophiren, sowie auf seine Darstellungsweise desselben — wie sie namentlich im Dialog „Protagoras" zu Tage tritt, worin er ihnen vorwirft, dafs sie zwar viel über das Schöne geredet, aber Nichts, was klar und verständig sei — wegen der subjektiven Färbung der Schilderung wenig Werth zu legen sein dürfte.

§. 5. 2. Sokrates.

34. Sokrates, jedoch nicht der platonische, sondern derjenige, wie er in der objektiveren Auffassung des Xenophon erscheint, hat, obschon er als heftiger Widersacher der Sophisten auftritt, viel Verwandtes mit ihnen; namentlich darin, dafs er das Widerspruchsvolle an der zufälligen Erscheinung und der konventionellen Vorstellung davon nachweist. Indem er aber den bei den Sophisten im Hintergrunde bleibenden Begriff des Allgemeinen, als des Bleibenden und den Widerspruch Ueberwindenden, als Ziel des Philosophirens hinstellt, geht er zwar einerseits über sie hinaus, andrerseits aber, sofern er dies Allgemeine nicht seinem Inhalt und Wesen nach bestimmt, sondern es in seiner abstrakten Allgemeinheit beläfst, giebt er auch in der Sache nicht mehr als die geschmähten Sophisten. Aufserdem aber — und dies stellt ihn wohl gar gegen sie zurück — fafst er das „Schöne" stets in dem Sinne des Zweckmäfsigen, sei es im materiellen oder im ethischen Sinn. Der Gedankengang des Sokrates, wie er hauptsächlich aus den *Denkwürdigkeiten* und dem *Gastmahl*[1]) abstrahirt werden kann, ist etwa folgender: Nicht, welche Dinge schön seien, müsse gefragt

[1]) Xenophons *Memorabilien* 3, 8; 4, 6, 9. und *Symposion* 5, 3 ff.

werden, sondern was Das sei, wodurch sie schön erscheinen, oder: was „das Schöne an sich“ sei. Dies sei aber das „Taugliche“ und Gute, d. h. was einem vernünftigen Zweck diene; weshalb denn ein und dasselbe Ding, nach verschiedener Beziehung betrachtet, ebensowohl schön als häfslich, weil nach der einen zweckmäfsig und gut, nach der andern unzweckmäfsig und schlecht, sein könne: ein goldner Schild z. B. häfslich, wenn er dem Zweck des Schutzes nicht entspreche, ein Mistkorb dagegen etwas Schönes, wenn er den seinigen, nämlich Dünger darin aufzunehmen, erfülle. — So erklärt Sokrates auch die körperliche Schönheit als die körperliche Zusammenstimmung der Glieder in Hinsicht der ihnen zufallenden Zwecke. Ein wenig Ironie läuft allerdings dabei mitunter; dies geht daraus hervor, dafs Sokrates (in ganz sophistischer Weise) seine Stumpfnase und Wulstlippen, weil jene zum Riechen, diese zum Küssen am geschicktesten seien, gegen die Nase und Lippen des schönen Kritobulos als schön preist; aber diese scherzhafte Wendung[1]) im *Gastmahl* verdeckt doch im Grunde nur seine Verlegenheit, nichts Bestimmtes über „das Schöne an sich“ sagen zu können. An andern Stellen bestimmt er zwar das Schöne als „Das, was Liebe erwecke“, meint also doch nur entweder das sinnlich Reizende oder das Ethische, d. h. die sogenannte Seelenschönheit, als Ursache der platonischen Liebe. Immer also liegt das Zweckmäfsige dabei im Hintergrunde. Wenn ihn daher Xenophon als denjenigen nennt, welcher zuerst — in Hinsicht der Komposition eines schönen Bildwerks — die wahre Schönheit in die Zusammenordnung und Harmonie der einzelnen, in der Natur zerstreuten Schönheiten gesetzt, so widerspricht diese Auffassung, obschon auch an ihr nicht viel daran ist, seiner sonstigen Vorstellungsweise.[2])

Auch in Hinsicht der „Schönheit der Seele“ kommt er von der nüchternen Beziehung auf einen äufserlichen Zweck nicht los; und zwar nicht nur nach der Seite hin, welche bei solcher ethischen Betrachtung gerechtfertigt wäre, nämlich dafs die ethische Schönheit für Den, der sie besitzt, selbst ein Vorzug sei, sondern auch nach der Seite der Darstellung durch die Kunst. Xenophon erzählt nämlich, Sokrates habe dem Maler Parrhasius den Rath gegeben, er möge den Gesichtern seiner Figuren den gewinnendsten und freundlichsten Charakter geben, um entsprechende Zustände der Seele

[1]) Wie sie E. Müller *Gesch. d. Theorie d. K. b. d. A.* I. S. 24 ganz richtig bezeichnet.

[2]) E. Müller a. a. O. S. 25 schreibt diese Aeufserung dem Zeuxis zu, der für die Darstellung seiner „Helena“ die Sonderschönheiten von fünf verschiedenen jungen Mädchen zu einer Einheit verbunden habe.

auszudrücken; denn es sei „angenehmer, Menschen zu sehen, an „denen die schönen, guten und liebenswürdigen Eigenschaften er„scheinen, als solche, bei denen die häfslichen, schlechten und „hassenswerthen hervortreten“[1]). Dafs er daher, wie Xenophon versichert, die Ansicht ausgesprochen, Gemälde und andere „zwecklose“ Kunstwerke zum Schmuck des Hauses beschränkten mehr den Genufs, als dafs sie ihn förderten, weil sie den für die Dinge der Bequemlichkeit bestimmten Raum einengen, kann uns hiernach nicht mehr Wunder nehmen. Nur eine Andeutung findet sich, dafs Sokrates die künstlerische Wiedergabe der Natur in höherem Sinne gefafst. In dem Gespräch mit Parrhasius nämlich braucht er das μιμεῖσθαι und ἀπομιμεῖσθαι auch für die mittelbare Nachahmung eines Geistigen, Unsichtbaren durch äufserliche sichtbare Formen, in denen das Geistige sich ausdrücke; worauf denn Parrhasius sich wundert, weil er nicht einsieht, wie etwas Unsichtbares durch Sichtbares nachgeahmt werden könne.

Alles in Allem genommen koncentrirt sich Sokrates' Ansicht von dem Wesen des Schönen und der Bedeutung der Kunst in der[2]) ebenfalls von Xenophon citirten Aeufserung, „er (Sokr.) habe „sich von dem Schönen und Guten eine genauere Einsicht verschaffen „wollen, jedoch sei ihm nur wenig Zeit übrig geblieben, sowohl die „Werke der Schmiede und Zimmerleute wie auch die als schön „geltenden Werke der Maler und Bildhauer zu betrachten, weil er „sich hauptsächlich mit der Nachforschung darüber beschäftigt, in„wiefern bei den Menschen das Schöne mit dem Guten sich ver„einigt finde“. Dies καλόν κἀγαθόν spielt denn so die Hauptrolle in der ganzen sokratischen und, wie wir sehen werden, auch in der platonischen Anschauungsweise, und spukt später auch in dem abstrakten Idealismus der modernen Philosophie vielfach umher. Dennoch kann man, ohne ungerecht zu sein, wohl davon behaupten, dafs im strengen Sinne des Wortes weder das Schöne darin „gut“ noch das Gute darin „schön“ sei, weil beide Kriterien nicht in ihrer Wahrheit gefafst werden.

[1]) Xenoph. *Memor.* 3, 10, 5: *πότερον οὖν, ἔφη, νομίζεις, ἥδιον ὁρᾶν τοὺς ἀνθρώπους, δι' ὧν τὰ καλά τε κἀγαθὰ καὶ ἀγαπητὰ ἤθη φαίνεται, ἢ δι' ὧν τὰ αἰσχρά τε καὶ πονηρὰ καὶ μισητά;* wo also das *καλόν*, das *ἀγαθόν* und das *ἀγαπητόν* ebenso wie ihre Gegensätze als durchaus synonym gebraucht werden, obschon das erstere sich nur auf die Erscheinung, das zweite auf den gegen die Erscheinung gleichgültigen ethischen Inhalt und das dritte gar nur auf die Wirkung beider nach Aufsen hin bezieht.

[2]) Im *Oekonomikus* 7, 15. cf. E. Müller I p. 26.

Was Plato's philosophische Grundanschauung im Besondern betrifft, so ist schon in ihr jener Widerspruch zu erkennen, auf welchen alle seine anderweitigen besonderen Widersprüche zurückzuführen sind. Hinsichtlich des ästhetischen Begriffsgebiets fällt hier zunächst der tiefe Widerspruch in's Auge, dafs ihm die Begriffe des „Schönen" und des „Künstlerischen" gänzlich auseinanderfallen, indem er das erstere, wo er es als aus der Idee stammend erkennt, in dreifacher Abstufung fafst, nämlich als die abstrakte Formschönheit, als die ethische Schönheit und als die absolute Schönheit, während er das zweite nur in dem ganz äufserlichen Sinne der „Naturnachahmung" als einer an sich zwecklosen Nachbildung der Wirklichkeit begreift, oder aber es, wie bei gewissen Arten der Musik und der Gymnastik, unter dem Gesichtspunkt des Zweckhaften, d. h. unter dem einer ethisch-edukativen und politisch-pädagogischen Nutzbarkeit betrachtet. Dieser Widerspruch wird durch keine gelehrte Kombination von Citaten aus Plato berausgebracht werden; er ist vorhanden, allein er ist als solcher nicht blofs aufzunehmen, sondern er ist auch zu erklären. Dies ist nur möglich durch Zurückführung desselben auf den — wie bemerkt — in Plato's Grundanschauung überhaupt, d. h. in seinem als „reiner Idealismus" bezeichneten Princip liegenden allgemeinen Widerspruch. Hierüber haben wir uns also kurz zu verständigen. *

35. Der Idealismus Plato's — dies nun ist zunächst zu bemerken — ist ein im doppelten Sinne abstrakter; nämlich einmal, indem er die Idealwelt als eine über- d. h. aufserweltliche gleichsam lokalisirt, sodann indem er das abstrakte Abbild derselben als Schema für seinen ebenso abstrakten Idealstaat innerweltlich ebenfalls lokalisirt. Die erste Seite bildet die Grundlage seiner Metaphysik, die zweite die seiner Politik; in beiden aber ist das abstrakt-Ethische der gemeinsame Kern und Inhalt. Wenn er in ersterer Hinsicht die metaphysische Idee als rein negative Bestimmtheit gegen die Wirklichkeit der Welt setzt, so fafst er in zweiter Hinsicht die politische Idee als dieselbe negative Bestimmtheit gegen die konkrete Wirklichkeit des menschlichen Lebens; oder, um einen beliebten Gegensatz zu wählen: dort geht seine Philosophie auf den Schematismus eines abstrakten Makrokosmus, hier auf den Schematismus eines ebenso abstrakten Mikrokosmus hinaus.

Am schärfsten spricht sich nun die erste Seite, welche ohnehin die eigentliche Grundlage seines philosophischen Anschauens bildet,

in einem Satze aus, der sich im *Phädrus*[1]) findet, wo er in überschwenglicher Symbolik den „Idealhimmel" beschreibt, welcher jenseits des Himmels der Götter existirt. „In diesem zieht auf be„schwingtem Wagen der grofse Führer Zeus voraus, der Alles ordnet „und beschickt; ihm aber folgt in eilf Haufen geordnet der Götter und „Dämonen Heer ... und diesen jedesmal, wer dazu Lust und Kräfte „hat ... Jene Seelen aber, welche unsterbliche heifsen, ziehen, „zur Höhe gelangt, hinaus und machen auf dem Rücken des „Himmels Halt, und so führt sie der Umschwung mit herum; sie „aber schauen das aufserhalb des Himmels Befindliche" —. Also jenseits des Himmels denkt sich Plato die unveränderliche, ewige Idealwelt und zwar als bestimmten Raum (bestimmt wenigstens durch seine negative Stellung gegen den Götterhimmel, wenn auch sonst ganz unbestimmt), einen Raum, den er als „überhimmlisch" (*ὑπερουράνιον*) bezeichnet, von ihm behauptend, dafs ihn „weder „je ein Dichter auf Erden besungen habe, noch je einer würdig „besingen werde". Dann aber sagt er auch, was dies nun sei, das in dem überhimmlischen Raume die unsterbliche Seele schaue, nämlich das „farblose, gestaltlose, untastbare", (also) „wahrhaft seiende Sein", indem er hinzusetzt, dafs dies nur diejenige Seele zu schauen vermöge, welche durch „Ver„nunft" geleitet werde. — Um diesen Ausdruck richtig zu verstehen, mufs daran erinnert werden, dafs Plato kurz zuvor, von der Liebe der unsterblichen Seele redend, sagt, sie sei ein „Wahnsinn", denn „durch einen solchen werden dem Menschen die höchsten Güter zu „Theil". Dieser Wahnsinn — ein Wort, dessen Bedeutung nur sehr beschränkt durch Enthusiasmus oder Begeisterung zu übersetzen ist — sei „etwas Schöneres als die Besonnenheit", indem „diese nur „von dem Menschen selbst, jener aber von der Gottheit ausgehe". So wird also auch wohl jene „Vernunft" der unsterblichen Seele wesentlich den Charakter solcher „*Mania*" haben.

Man erkennt nun aus den Bestimmungen des Inhalts jenes „überhimmlischen Raumes", sofern er nämlich weder Farbe noch Gestalt noch Stoff besitzen soll, dafs die Unterscheidung gegen die Bestimmtheit der wirklichen (himmlischen wie irdischen) Welt lediglich eine negative ist, wodurch das wahre Sein zunächst als einfaches Nichtsein des Wirklichen bestimmt wird. Das Wirkliche — dies fühlt Plato ganz richtig — ist nun zwar als das mit der Zufälligkeit und folglich Unvollkommenheit behaftete Einzelne selbst

[1]) *Phädrus* cap. 24—30, besonders aber 27, wo sich jene Stelle findet.

ein Negatives gegen die Idee, die sich in ihm verwirklichen soll, und so scheint es, dafs die Vernichtung des Wirklichen, d. h. das gänzliche Hinausgehen aus seinem Bereich, als Aufheben eines Negativen durch die Negation, zur Positivität der Idee, d. h. zum konkreten Ideal führen müsse. Und in der That ist dies auch der einzige Weg, um dahin zu gelangen, aber — und dies übersieht Plato — das Ziel ist eben nur dadurch zu erreichen, dafs eine solche Negation des Negativen stattfinde; dies aber setzt die Nothwendigkeit des Wirklichen voraus, d. h. fordert zunächst das Hinausgehen der farblosen, gestaltlosen, stofflosen Idee zur Farbigkeit, Gestalt und Stofflichkeit. Denn ohne ein solches Hinausgehen aus der abstrakten Jenseitigkeit ist auch keine konkrete Diesseitigkeit, aus der die Idee wieder zu sich zurückkehren könnte, d. h. überhaupt keine Verwirklichung der Idee möglich, oder: die Idee ist als solch abstrakter Gegensatz des Wirklichen selbst nur unwirklich und unwahr. Dafs nun Plato die Idee in diesem abstrakten Gegensatz gegen das Wirkliche festhält, statt die Wirklichkeit, soweit sie ideelle Wahrheit besitzt, als die Verwirklichung der Idee selbst zu fassen und aus ihr dann die Idee weiter als gereinigte, aber zugleich mit Inhalt erfüllte, konkrete, in sich selbst zurückzunehmen: Dies ist die durch die ganze platonische Philosophie hindurchgehende Abstraktivität. *

36. Es war nicht zu umgehen, den eigentlichen Kernpunkt der philosophischen Grundanschauung Plato's näher zu beleuchten, weil, wie bemerkt, darin alle Widersprüche und Einseitigkeiten seines zum grofsen Theil phantastischen Denkens wurzeln. Hier nun angelangt, wird uns das Weitere verhältnifsmäfsig leicht werden. Das nämlich, was er über das Schöne sagt, gehört meistens dem Bereich seiner makrokosmisch-metaphysischen, Das, was er über die Künste äufsert, durchgängig dem Bereich seiner mikrokosmisch-politischen Idealwelt an. An dieser Differenz nimmt dann selbstverständlich das „Ethische" Theil, welches bald in metaphysischem, bald in anthropologischem Sinne von ihm verstanden wird.

Nach dieser Auseinanderlegung, welche für das Verständnifs der einzelnen Aeufserungen Plato's durchaus nöthig war, bedarf es nunmehr keiner langen zusammenhängenden Citate oder umfassenden Excerpte aus seinen Dialogen weiter, sondern nur der Heraushebung der einzelnen wesentlichen, die Sache betreffenden Aussprüche.

§ 7. Der Begriff des Schönen bei Plato.

37. Was nun erstlich die Auffassung Plato's vom Begriff des „Schönen" betrifft, so lassen sich seine vielfach einander modificirenden und wiederaufhebenden Aussprüche darüber im Allgemeinen nach drei Seiten der Betrachtung oder in drei Stufen ordnen, welche als die der formalen Schönheit, der geistigen Schönheit, und der absoluten Schönheit bezeichnet werden können, aber mit der Bestimmung, dafs sie alle wieder in mehr oder weniger direkter Weise auf das Ethische tendiren. Obgleich somit Letzteres eigentlich als das Allgemeine und Höchste bei ihm erscheint, so ist doch aus logischen Gründen die obige Anordnung festzuhalten; schon deshalb, weil sich, im Uebergange zum Künstlerischen, der Gegensatz des absolut Schönen zu diesem sowohl wie zum Naturschönen als bestimmter Widerspruch manifestirt.

Was zunächst die niedrigste Stufe oder das formal-Schöne betrifft, so wird von Plato die Frage nach derjenigen Qualität der Gegenstände aufgeworfen, wodurch sie uns „schön" erscheinen und Lustgefühl erregen. Auf dieser ersten Stufe unterscheidet er nun drei verschiedene Kriterien des „Schönen", indem er es a) als das äufserlich Zweckentsprechende, b) als das Maafsvolle, c) als das In-sich-selbst-Gleiche und Einfache definirt. Diesen objektiven Bestimmungen entsprechen dann die sie begleitenden Wirkungen auf das Subjekt, welchem das „Zweckmäfsige" als nützlich, das „Maafsvolle" als harmonisch, das „Einfache" als wohlgefällig einen angenehmen, die Gegensätze davon, als Gattungen des „Häfslichen", einen unangenehmen Eindruck hervorbringen. Diese Begriffsbestimmungen sind aber bei Plato keineswegs in dieser festen Trennung vorhanden, sondern laufen vielfach durcheinander, werden einander bald koordinirt, bald subordinirt, kurz haben keine bestimmte Begrenzung.

a) So definirt er im *Gorgias* das „Schöne" als das zu irgend einem Zweck Taugliche, aber auch als das Angenehme, oder endlich als Das, was Beides sei, indem er hinzufügt, dafs das „Gute" und die „Lust" (daran)[1]) die beiden Momente des Schönen wären. Auch in seiner *Republik*[2]) lehrt er, dafs „Tüch-

[1]) Dies „daran" geht nämlich aus der weiteren Erörterung hervor, indem Sokrates nachweist, dafs nicht jede Lust schön sei, sondern nur die am Guten.

[2]) Im 10. Buch. Müller's Hinweisung auf den *Hippias major*, wo der Begriff etwas tiefer gefafst wird, mufs als hinfällig bezeichnet werden, weil nach neueren Untersuchungen dieser Dialog nicht Plato zuzuschreiben ist.

Denn wenn er an einer andern Stelle die „sanften und hellen Töne“ für schöner erklärt als die dumpfen und trüben, „weil sie einen „reinen Gesang ausströmen“, so scheint damit allerdings das Kriterium der Gleichheit in sich wiederaufgehoben und eine tiefere Fassung des Schönen angebahnt. Indefs ist dies nur scheinbar. Im *Staatsmann* nämlich unterscheidet er zwei Arten von Dingen, welche angenehmen Eindruck auf die Sinne machen und beide, sofern sie mit einem gewissen Maafs verbunden sind, als schön gelten können: die eine charakterisire sich durch Schnelligkeit und eine gewisse Heftigkeit, wie das Grofsartige und männlich-Energische (wie durch eine Stelle in den *Gesetzen* erläutert wird), die andere durch Langsamkeit, Weichheit und Ruhe, wie das Wohlanständige und Gesittete: also gleichsam die männliche und weibliche Schönheit, welche im Ton als Gegensatz des „Hellen“ und „Sanften“ bezeichnet werden. Diesen gegenüber stehen dann die dumpfen, getrübten, rauhen, d. h. unreinen Töne, welche weder die Gleichheit der männlichen noch der weiblichen Schönheit haben, sondern das Gehör ebenso verletzen, wie unebene und rauhe Flächen das Gefühl oder unreine und schmutzige Farben das Auge. Man sieht also, dafs doch auch diese scheinbar tiefere Fassung wieder auf das Princip des Einfachen, in sich Gleichen zurückkommt.

38. Diese drei Bestimmungen des „Zweckmäfsigen“, des „Maafsvollen“ und des „Einfachen“ sind also für Plato die Kriterien für die objektive Schönheit der Dinge, oder, wie wir sagen würden, für die Naturschönheit. Dieser gegenüber nimmt nun bei ihm die Schönheit der Seele eine ähnliche höhere Stellung ein, wie die Seele überhaupt gegen den Körper. Das „geistig-Schöne“, wie wir es hier kurz fassen können, findet er nicht nur in der Seele überhaupt, weil diese — und zwar in viel höherem Sinne als Figuren, Farben und Töne — das in sich Gleiche und Einfache ist, sondern auch in den Aeufserungsweisen des Geistes, in den Handlungen und Worten, in Beschäftigungen, Gesetzen und Wissenschaften. Diese Seelenschönheit als solche, d. h. ohne specifisch ethische Beziehung, zu bestimmen, liegt ihm nun allerdings fern. Sondern er fafst die einzelnen Schönheiten der Seele eben als „Tugenden“ und sucht dann die obigen Kriterien auf die Bestimmung ihres näheren Verhältnisses zu einander anzuwenden. So bemerkt er im *Timäus*[1]), wo er von den einfachen Verhältnissen spricht, auf welchen die Schönheit beruhe, dafs, da zwei Dinge

[1]) *Timäus*, 31, b.

immer nur dadurch in einem Verhältnifs ständen, dafs ein drittes vorhanden sei, welches dasselbe bestimme als Mittleres, so auch die drei Kardinaltugenden der Besonnenheit, Tapferkeit und Weisheit proportionirt seien, wie eine Harmonie aus dem tiefsten, mittleren und höchsten Ton einer Oktave bestehe. Als Mittleres nennt er dann aber nicht eine dieser drei, sondern eine vierte, die Gerechtigkeit, diese sei das Band zwischen ihnen. Mit demselben Anschein von Richtigkeit kann man aber auch eine beliebige andre Tugend, z. B. die „Weisheit“, als das Band der andern betrachten. — Sodann geht er aber auch auf das Verhältnifs der Seelenschönheit zur sinnlichen Schönheit ein, indem er erklärt, „die „schöne Seele im schönen Körper sei das schönste Schauspiel, das „man schauen könne[1]), nämlich wo die Schönheit des Charakters „übereinstimmte und harmonisirte mit der Gestalt, indem diese an „demselben Gepräge Theil nehme: denn die wichtigste und haupt„sächlichste Art der Ebenmäfsigkeit sei ja die zwischen Seele und „Körper.“ Auf welche Weise aber eine solche Ebenmäfsigkeit zwischen zwei inkommensurabeln Gebieten zu denken sei, sagt er nicht. Es klingt nun allerdings sehr „schön“, so von der „schönen Seele im schönen Körper“ zu reden, aber man mufs auch dies Verhältnifs seinen konkreten Bestimmungen nach aufzeigen. Dies nun thut Plato so wenig, dafs er vielmehr an andern Orten geradezu die Indifferenz der Körperschönheit gegen die Schönheit der Seele behauptet und Denjenigen als schön — trotz körperlicher Häfslichkeit — bezeichnet, dessen Seele schön, d. h. tugendhaft sei, und umgekehrt, wo denn die Inkommensurabilität der beiden Seiten deutlich zum Vorschein kommt. Mit der „Seelenschönheit“ haben wir also die Sphäre des „Schönen“ im specifischen Sinne verlassen, indem dieser Begriff, seiner ethischen Beziehung nach gefafst, in das Gute sich verwandelt.

39. Drittens nun erhebt sich Plato über die beiden Vorstufen der sinnlichen und seelischen Schönheit zum Begriff des absoluten Schönen, welcher in jener Einheit der „schönen Seele im schönen Körper“ gleichsam schon als Vorstellung des „Vollkommenen“ angedeutet ist. Indem er aber dies absolute Schöne zu bestimmen sucht, übermannt ihn die Gewalt dieses Begriffs dermaafsen, dafs er sich von dem raschen Flügelschlage seiner Phantasie wieder ganz dem Bereich des konkreten Denkens entreifsen läfst, um in wahrhafter Entzücktheit über die reale Welt hinaus in der abstrakten

[1]) *Rep.* 3, 492. c. d.

Idealsphäre, worin alles Bestimmte und an irgend ein Wirkliches gebundene Begriffliche aufgehoben erscheint, seine Gedankenkreise „zu ziehen. — „Aber auch", sagt er im *Gastmahl*[1]), „das Schöne in den „Gesetzen und Wissenschaften ist nur eine Vorstufe zu dem wahr- „haft Schönen, welches allein und auf alle Weise schön ist „und was den Grund der Schönheit aller Dinge enthält. Nicht „nur also, dafs dies wahrhaft Schöne kein Gesicht und keine Hände, „noch irgend etwas anderes Körperliches, dafs es keine bestimmte „wahrnehmbare Gestalt hat, dafs es nicht angefüllt ist mit mensch- „lichem Fleisch und Farben und anderm sterblichem Tand: auch kein „Begriff und keine Erkenntnifs ist es, überhaupt nicht an etwas „Anderem befindlich, nicht an einem lebenden Wesen, nicht an der „Erde, nicht am Himmel; denn alles Dies sind nur schöne Dinge „und nicht das Schöne selbst . . ." „Ueberhaupt aber" — fährt er fort (und dies führt uns wieder zu dem oben angedeuteten Kern- punkt seiner abstrakten Betrachtungsweise) — „wie könnte wohl je „das zwischen Sein und Nichtsein Schwankende" (nämlich das Wirkliche als das Werdende) „dem Philosophen als wahrhaft „schön gelten, wenn doch nur das Vollkommene" (das ist das in sich Gleiche und Unveränderliche) „schön ist". — Was nun aber dies Schöne, das er in einer Stelle des *Phädrus*[2]) mit dem Guten und Weisen zusammen als „das Göttliche" definirt, seinem Begriff nach sei, ist er natürlich nicht im Stande zu sagen, da er es ja selbst als „aufserhalb der Erkenntnifs" existirend setzt. So ist dies denn schliefslich nur eine abstrakte Phantasie, die zu nichts Kon- kretem, zu keinerlei Einsicht in das Wesen des Schönen führt. Die schöne Wirklichkeit und die schöne Erkenntnifs liefern im Sinne Plato's so nur trübe Abbilder des Urschönen; indefs, um diese Ab- bilder als schön zu erkennen, müfste man doch das Original kennen. Dieses bleibt aber ein absolutes Jenseits, ein wesenloses Abstraktum, das nur als Aufgehobenheit aller und jeder Bestimmtheit, d. h. als leeres Nichts, gefafst erscheint[3]).

[1]) *Symposion* 21, a. *Republ.* 5, 479. a. vergl. auch *Phädrus* 100, c.

[2]) *Phädr.* 246 e. *τὸ θεῖον καλὸν, ἀγαθὸν, σοφὸν καὶ πᾶν ὅ τι τοιοῦτον.*

[3]) Hegel charakterisirt in seiner „Geschichte der Philosophie" die Weise des platonischen Philosophirens (in den Dialogen) mit unvergleichlicher Objektivität und der ihm eigenthümlichen Feinheit der Ironie. Er sagt (II. 200): „Wenn man einen Dialog anfängt, so findet man, in dieser freien Weise des platonischen Vortrags, schöne Naturscenen, eine herrliche Einleitung, die uns durch Blumengefilde in die Philosophie — und in die höchste, die platonische — einzuführen verspricht. Man trifft darin Erhebendes an, was der Jugend besonders zusagt; das geht aber bald aus. Hat man sich von jenen erheiternden Scenen erst einnehmen lassen, so mufs man jetzt darauf verzichten: und, indem man an das eigentlich Dialektische und Spekulative kommt,

Das bisher Gesagte kann als das Wesentliche der platonischen Vorstellungen vom „Schönen" betrachtet werden. Denn wenn er auch noch vielfach Aehnliches und selbst Abweichendes sagt, be- sonders auch über die Arten der Lustgefühle spekulirt, deren ver- schiedene Grade der Reinheit er schildert, so stehen doch die letzteren, als die Wirkungen des Schönen auf das Subjekt, mit den Abstufungen des objektiven Schönen im Verhältnifs. Weiteres noch hinzuzufügen, würde die einfache Auseinanderlegung der begrifflichen Differenzen, wie sie in der obigen Darstellung versucht wurde, nur wieder verwirren, ohne eine neue Seite der Betrachtung aufzudecken. — Somit können wir denn jetzt zu der andern Kardinalfrage der Aesthetik übergehen, nämlich wie sich Plato zum „Künstlerischen" verhalte, oder was er über die Kunst, die Künste und die Künstler denkt und sagt.

§. 8. Der Begriff des Künstlerischen bei Plato.

40. Es ist schon oben (35) bemerkt, dafs bei Plato der Be- griff des Künstlerischen eigentlich aus der Sphäre des „Schönen" ganz herausfalle. Der Grund davon liegt zunächst wieder in der

sich auf mühsamem Pfade von den Dornen und Disteln der Metaphysik stechen lassen. Denn siehe, da kommen dann als das Höchste die Untersuchungen über das Eine und Viele, Sein und Nichts; so war's nicht gemeint, und man geht still davon weg, sich wundernd, dafs Plato darin die Erkenntnifs sucht . . . Liest man mit dem Interesse der Spekulation, so überschlägt man Das, was als das Schönste gilt; hat man das Interesse der Erhebung, Erbauung u. s. f., so übergeht man das Spekulative und findet es seinem Interesse unangemessen . . . So haben es Manche gut gemeint mit der Philosophie. Vom Wahren, Guten und Schönen ist ihnen die Brust voll, möchten's erkennen und schauen, und was wir thun sollen; ihre Brust schwillt aber nur vom guten Willen." Weiterhin fafst dann Hegel die Abstraktivität Plato's schärfer, indem er (S. 213) sagt: „Dafs die Idee des Göttlichen, Ewigen, Schönen das Anundfürsich- seiende ist, ist der Anfang der Erhebung des Bewufstsseins in's Geistige und in das Bewufstsein, dafs das Allgemeine wahrhaft ist. Für die Vorstellung kann es genügen, sich zu begeistern, zu befriedigen durch die Vorstellung des Schönen, Guten; aber das denkende Erkennen fragt nach der Bestimmung dieses Ewigen, Göttlichen". Was aber Hegel — ohnehin sehr kurz — über die Asthetik Plato's (S. 261) sagt, trifft nicht den richtigen Punkt, sondern er legt ihm hier Ge- danken unter, die sich in keiner Weise begründen lassen. — Goethe hat im Grunde dieselbe Ansicht über Plato, wie Hegel, wenn er sie auch milder ausdrückt. Er äufsert sich in seiner „Farbenlehre" folgendermaafsen über ihn: „Plato verhält sich zu der Welt wie ein seliger (d. h. abstrakter) Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen. Es ist ihm nicht sowohl darum zu thun, sie kennen zu lernen, weil er sie schon voraussetzt, als ihr dasjenige, was er mitbringt und was ihr noth thut (?), freundlich mitzutheilen. Er dringt in die Tiefen, mehr um sie mit seinem Wesen auszufüllen, als sie zu erforschen. Er bewegt sich nach der Höhe, mit Sehnsucht, seines Ursprungs wieder theilhaft zu werden. Alles, was er äufsert, bezieht sich auf ein Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes, dessen Forderung er in jedem Busen aufzuregen strebt. Was er sich im Einzelnen vom irdischen Wissen zueignet, schmilzt, ja man kann sagen verdampft in seiner Methode, seinem Vortrag."

abstrakten Auseinanderhaltung der Idee und der Erscheinungswelt, sodann darin, dafs er das Wesen des Künstlerischen lediglich in die verständige Nachahmung der Wirklichkeit setzt. Ueber beide Punkte ist hier eine kurze Vorbemerkung zu machen.

Es wurde bereits angedeutet, dafs die Idee sich zwar einerseits negativ gegen das Wirkliche verhalte, welches als mit der Zufälligkeit des Einzelnen behaftet selber ein Negatives ist, und dafs so durch die Negation dieser Negation die Idee zu positivem (konkretem) Inhalt gelange; dafs sie aber, um so in sich zurückzukehren und konkret zu werden, sich nothwendigerweise aus sich heraussetzen, d. h. sich verweltlichen, oder, sagen wir hier genauer, in die Erscheinung treten müsse. Dieses In-die-Erscheinung-Treten ist ihre Verwirklichung, das Zurücknehmen in sich selbst, durch Negation des blofs Wirklichen, ihre Wahrheit. Diese dialektische Selbstbewegung der Idee ist nun einerseits eine innere Nothwendigkeit, sofern die Bewegung als Aktualität im Wesen der Idee liegt oder: Die Idee ist nur Idee als diese Selbstbewegung; andrerseits treten dadurch aus ihr die beiden Momente der Objektivität und der Subjektivität in Form eines Gegensatzes heraus, oder: die Idee als erscheinende ist entweder objektive Idee: Natur, oder subjektive Idee: Geist. Hier hört aber die Bewegung nicht auf, sie wäre sonst keine absolute Bewegung; sondern beide Seiten der Idee gehen zu unendlicher organischer Gliederung fort, um allen Inhalt zu verwirklichen.

Wir können diesen Procefs hier nicht weiter verfolgen, sondern bemerken nur, dafs im Bereich der subjektiven Idee oder des Geistes die Bewegung zunächst die in ihr (ebenso wie jener allgemeine Gegensatz selbst) zu ungetrennter Einheit verschwindenden Momente des Wahren, Guten und Schönen als besondere Sphären des Geistes zur Entfaltung bringt. Wenn man nun wie Plato sagen will, dafs diese ein und dasselbe seien, nämlich dafs das Wahre auch zugleich das Schöne und Gute, das Schöne zugleich das Gute und Wahre seien, so ist dies insofern richtig, als sie denselben abstrakten Ideeninhalt haben; falsch, sofern die Idee in ihnen sich konkret gestaltet, weil sie dadurch in eine gegensätzliche Stellung gerathen. Bleiben wir nun bei dem Schönen, als dieser bestimmten Verwirklichungsweise der subjektiven Idee, und fassen es in seinem Verhältnifs zu dem Wirklichen, als der Verwirklichungsweise der objektiven Idee, so ist nun zu sagen, dafs, sofern die Idee in beiden zur Erscheinung kommt, sie zunächst auch

nur den Schein der Idee darstellen. So fafst denn Plato auch ganz richtig das Wirkliche als den Schein der Idee, indem er dabei allerdings betont, dafs es nur Schein sei. Bei dem Schönen, wenigstens in dessen höchstem Sinne als absolut-Schönen, fafst er den Schein dagegen im positiven Sinne, nämlich dafs in ihm die Idee erscheine. Statt nun aber das Künstlerische als die freie, dem Geiste angehörige Verwirklichung dieses positiven Scheinens der Idee zu fassen, begreift er es lediglich in dem Sinne, dafs es als „Nachahmung des Wirklichen“, das selber schon der Idee gegenüber blofser Schein sei, nur einen weiteren noch schlechteren Schein davon zu geben vermöge. Oder vielmehr die Potenzirung dieses schlechten Scheins geht bei ihm noch viel weiter, nämlich durch folgende Stufen: Von der Idee giebt das „Wirkliche“ nur einen Schein, vom Wirklichen die „Anschauung“ ebenfalls nur ein Scheinbild, von der Anschauung wieder die „Vorstellung“, von der Vorstellung die „künstlerische Phantasie“, und endlich sei das Produkt dieser künstlerischen Phantasie, das „Kunstwerk“, wieder nur ein Scheinbild des in der Phantasie lebenden Vorbildes: das Kunstwerk sei folglich das Scheinbild eines Scheinbildes (Phantasiegebildes), von dem Scheinbilde (der Vorstellung) eines Scheinbildes (der Anschauung) von dem Scheinbilde (der Wirklichkeit) der Idee. — Es ist später bei der Betrachtung der aristotelischen Auffassung des „Scheines“, sowie bei der Entwicklung der ästhetischen Grundbegriffe selber näher zu erörtern, warum vielmehr die Kunst — indem sie die Natur nachahmt — zugleich das Wirkliche von der Beschränkheit des Zufälligen befreit und dadurch die Idee selber als positiv scheinende wiederherstellt und im Reiche des freien Geistes verwirklicht. Hier mag nur geltend gemacht werden, dafs das Kunstwerk, weit entfernt, das Schlechtere gegen das Naturprodukt zu sein, vielmehr das Höhere dagegen ist, nämlich seine ideelle Wahrheit vom Gesichtspunkt des Schönen.

Dasselbe Verhältnifs findet dann weiter (was nur beiläufig bemerkt wird, da es nicht hierher gehört) auch zwischen dem Wirklichen einerseits und dem Guten und Wahren andrerseits statt. Auch hier ist z. B. der Begriff (das Wahre) das Höhere gegen das Wirkliche, welches den Begriff nur in unreiner Weise darstellt; so das Gute, als Sittliches, das Höhere gegen das Gute als das blofs Zweckmäfsige in der Natur.

Diesen wahrhaft spekulativen Begriff des Künstlerischen gegen die einseitige Ansicht Plato's geltend gemacht zu haben, ist nun die grofse That des Aristoteles, wie wir später sehen werden. *

§ 9. Wesen der Kunst. Princip der Nachahmung.

41. Zu welchen Konsequenzen nun Plato durch solche Auffassung des „Künstlerischen“ in Hinsicht der Kunstwerke und der Künstler selbst gebracht werden mufste, liegt schon von vorn herein auf der Hand; und wenn wir hier das Wesentliche aus seinen Werken darüber anführen, so können wir uns doch einer weiteren Widerlegung des darin liegenden Einseitigen und Verkehrten füglich enthalten. Auch hier sind nun wieder verschiedene Gesichtspunkte zu unterscheiden, unter denen Plato die Kunst betrachtet und welche mit den oben unterschiedenen Stufen des Schönen eine gewisse Verwandtschaft zeigen. Erstlich nämlich fafst er die Kunst im Verhältnifs zur Natur, deren Nachahmung sie ist, sodann im Verhältnifs zur Erkenntnifs, ferner als subjektive Form des Handelns, also als Lebenskunst, endlich die Künste im Verhältnifs zum Staate, also nach ihrer politisch-pädogischen Nützlichkeit. In allen diesen Beziehungen ist es aber immer das Ethische, woran er den Werth des Künstlerischen mifst.

Was das Verhältnifs der Kunst zur Natur betrifft, so ruht bei ihm dasselbe wesentlich auf dem Princip, dafs das Wesen der Kunst in der „Nachahmung“ (*μίμησις*) bestehe. In solcher bestimmten Form ist das Princip überhaupt von ihm zuerst ausgesprochen worden. Durch diese Bestimmung unterscheidet er, wie früher bemerkt, das, was wir im strengeren Sinne „Kunst“ nennen, nämlich die schöne Kunst[1]) von dem nützlichen, nicht nachahmenden Handwerk. Folgerichtig schliefst er daher die Baukunst als nützliche, nicht nachahmende Kunst — denn für das Haus giebt es kein Vorbild in der Natur — von den schönen Künsten aus, und wenn er die Musik, obschon auch bei ihr schwer zu sagen ist, was sie eigentlich nachahme, dazu rechnet, so thut er es offenbar nur ihrer Nützlichkeit halber, weil sie nämlich bilde und zu Thaten begeistere. Diejenigen Künste aber, welche sich seiner Ansicht nach auf blofse Naturnachahmung beschränken, wie die Malerei, die Skulptur und die tragische Dichtkunst, seien ihrer Zwecklosigkeit halber ganz unnütz und schlecht. Diese armen Künste und ihre Vertreter kommen daher

[1]) Ein Ausdruck, der sich noch heute in der französischen Bezeichnung *les beaux-Arts* und in der englischen *the fine-Arts* wiederspiegelt, während wir Deutsche zwar auch von „Kunst“ in anderem Sinne reden, z. B. wenn wir sagen, dies oder jenes sei „keine Kunst“, d. h. nicht schwierig, sonst aber, wenn wir im höheren Sinne sprechen, nie das Wort „schön“ — weil es nämlich für uns selbstverständlich ist — hinzusetzen.

bei ihm sehr schlimm fort. „Solche Künstler pflegen sich, weil sie „alles Mögliche nachahmen, eine gewisse schöpferische Macht prahlend zuzuschreiben. Allein man müsse“ (sagt er im *Sophisten*) „in dem Hervorbringen von Etwas, was früher nicht gewesen, unterscheiden zwischen einem göttlichen und einem menschlichen Schaffen; „hievon gründe sich dieses auf jenes, da es nichts Neues schaffe, „sondern nur aus den Werken der göttlichen Kunst neue Zusammensetzungen bilde, wie der Landbau und die Künste, welche für das „Gedeihen des menschlichen Körpers sorgen, die Kunst der Verfertigung von allerlei Geräth, endlich auch die nachahmende Kunst“. — „Nun aber“ — setzt er ironisch hinzu — „ist es wunderbar, dafs „eine von diesen Künsten allein Alles hervorbringen zu können behauptet, Menschen und Thiere und Bäume und Meer und Erde und „Himmel, ja selbst die Götter, kurz alle Dinge überhaupt, und zwar „in der gröfsten Geschwindigkeit, und dann dies Alles für ein kleines „Stück Gold verkauft, nämlich eben die zuletzt genannte Kunst der „Nachahmung, die kunstreichste und anmuthigste Art des Spiels, die „es nur geben könne, die jedoch, wenigstens bei Unverständigen, die „Täuschung hervorbringt, als hätten ihre Scheinbilder wirkliches „Dasein.“ Diese ganze Gattung der nachahmenden Kunst nennt er daher eine *εἰδωλοποιητική* (scheinbildnerische) im Gegensatz zur *αὐτοποιητική* (selbstschöpferische), zu der unter Anderem auch die Schuhmacherei gehört. So sei denn also „Trug und Täuschung „das Wesen dieser Künste, und Gaukler und Taschenspieler seien „danach mit dem Bildhauer und Maler in eine Reihe zu stellen und „bilden gemeinschaftlich die Klasse der Nachahmer“. Den Malern und Bildhauern werden dann im *Staate*[1]) die Dichter und im *Kratylus* wie in den *Gesetzen* die Musiker beigesellt. Von jenen sagt er, dafs, „weil sie der wahren Einsicht in das Wesen der „Dinge entbehren, diese auch nur dem äufseren Schein nach darstellen könnten“; so auch die „Musiker, da sie nur gewisse Spielwerke, die an der Wahrheit wenig Theil haben“ (nämlich weil der musikalische Ton keine wirkliche Nachahmung des Naturtons sei!) „hervorbringen“, wogegen dann die Künste, welche „etwas Ordentliches (*σπουδαῖόν τι*) hervorbringen, wie die Arzneikunde, der Landbau, die Gymnastik, die Schuhmacherei“, einen ganz anderen, höheren Werth besäfsen. Von gleichem Gewicht sind denn auch die Gründe, welche er anführt, um die geringere Einsicht, die z. B. der Maler in das Wesen der Dinge habe, gegenüber dem Arzte, zu

[1]) *Republ.* lib. 10. Vergl. *Gesetze* 10, 889 c und *Kratylus* 423.

beweisen[1]). „Jener“ (der Maler), „der den schönsten Menschen „oder vielmehr den Körper des schönsten Menschen darstelle, brauche „durchaus keine gründliche Kennntnifs von dem wahren Wesen des „menschlichen Körpers zu besitzen, nämlich in seiner inneren Be„schaffenheit, von welcher der Arzt gründlich unterrichtet sein mufs; „ebensowenig der, welcher einen Tisch male, wie schön er ihn auch „male, von der inneren Konstruction des Tisches, wogegen der Tisch„ler, der ihn seinem Zweck gemäfs verfertigen wolle, davon wohl „unterrichtet sein mufs. Ebenso“ — und das Voraufgehende ist nur die Basis für den folgenden Schlufs — „müsse auch den Dichtern, „deren Idee von den Menschen ja nur aus der Erfahrung geschöpft „sei, die gründliche Einsicht in die wahre Natur des Menschen, die „Erkenntnifs der menschlichen Seele, wie sie an sich ist, durchaus „abgesprochen werden. Sondern diese Erkenntnifs sei nur dem Phi„losophen erreichbar . . .“

Kunst u. Erkenntniss

42. Von dieser Auffassung, dafs die Künste weder auf Einsicht beruhen noch zu etwas Ordentlichem brauchbar seien, bis zu der Frage, von welcher Art denn das künstlerische Erkennen sei? und welchem vernünftigen Zweck die Künste überhaupt dienen? ist nur ein kleiner Schritt, die Antwort aber liegt schon in den Vordersätzen ausgesprochen. Nämlich, was erstens das künstlerische Erkennen betrifft, so spricht er den Künstlern nicht nur, wie schon erwähnt, die wahre Einsicht in das Wesen der Dinge ab, sondern auch das redliche Streben danach[2]), ja er will die nachahmenden Künste, da sie nur auf gedankenloser Gewohnheit und Erfahrungskenntnifs beruhen, ganz aus dem Bereich der Künste hinausstofsen. Er sieht sie nur erfüllt mit jenem eiteln menschlichen Tand, von dem das wahre Schöne (s. o. 39) gänzlich frei sei. Aeufserst geringschätzig äufsert er sich daher über schöne Stimmen, Farben, Gestalten; der Poesie aber spricht er die Schönheit gänzlich ab, indem er ihre Werke mit blühenden, aber (in den Formen) nicht schönen Gesichtern vergleicht, behauptend, dafs „wenn „von der Dichtung der äufserliche Reiz des Metrums und des Rhyth„mus weggenommen würde, sie solchen Gesichtern gleichen würde, „die ihre Jugendblüthe eingebüfst“.[3]). Er ordnet nun die Künste je nach dem Grade ihrer Einsicht in bestimmte Rangstufen und erklärt vor allem die Mathematik, einschliefslich der Mefs- und Wägekunst, als die eigentliche feste Grundlage aller wahren Kunst.

[1]) *Republ.* 6, 491 c — [2]) *Gorgias* 465 a, 501, vergl. *Phädrus* 270 b, wo (wie E. Müller richtig bemerkt) er der *τέχνη* die *τριβή* und *ἐμπειρία* entgegenstellt.
[3]) *Republ.* 10, 601 b.

Diejenigen Künste aber, welche sich dieser festen Basis entziehen, wie die bildenden Künste, nehmen die allerniedrigste Stufe ein; denn sie beruhen nur auf unsicherem Muthmaafsen, auf aproximativer, durch Uebung geschärfter Wahrnehmung, ja auf dem zufälligen Errathen[1]). Auch die Musik, obschon sie doch auf fester mathematischer Grundlage beruht, stehe dennoch, „weil sie im Uebrigen „gänzlich der Leitung des unsicheren Gefühls hingegeben sei“, der Zimmerkunst als einer viel vollkommneren nach.

Im sechsten Buche des *Staates*, wo er auf die verschiedenen Stufen der Erkenntnifs selbst eingeht, indem er 1) das rein begriffliche, auf die letzten Gründe zurückgehende Erkennen (Vernunft) 2) das sinnlich-geistige Erkennen, welches die Begriffe vermittelst ihrer Bilder fafst, und das besonders in der Mathematik sich wirksam zeigt (Verstand), 3) die sinnliche Wahrnehmung, welche eher ein Meinen (*πίστις*, Glaube) als ein Erkennen sei, 4) die Auffassung der Bilder dieser sinnlichen Wahrnehmung (Phantasie) unterscheidet, rechnet er dieser letzten niedrigsten Gattung des Erkennens die Werke der bildenden Künste zu, deren Ideen er daher auch „Phantasmen“ nennt. Indem er nun die Thätigkeit auf dieser Stufe, also das künstlerische Schaffen, eine „Einbildung“ (*εἰκασία*) nennt, so will er damit nicht nur das Auffassen solcher Phantasmen[2]), sondern auch die Täuschung darin, das Schwankende und Unsichere solchen Auffassens, andeuten. So schief und einseitig nun auch damit das Wesen der Phantasie als einer blos beschränkten Receptivität gefafst wird, so ist doch zu konstatiren, dafs darin zum ersten Mal der Begriff der Phantasie als einer bestimmten geistigen Thätigkeit philosophisch erörtert wird. Soviel von Platos Ansichten über das künstlerische Erkennen.

Zweck d. Kunst

43. Drittens, in Hinsicht des Zwecks, dem etwa die nachahmende Kunst dienen könne, so hat sie für ihn nur den Werth eines „anmuthigen Spiels“, wie er sie an verschiedenen Stellen bezeichnet[3]). Indem er ihr hiermit den eigentlichen Ernst (*σπουδή*) abspricht, räumt er ihr andererseits nur soweit eine Bedeutung ein, als sie — da Spiel und Scherz nur des Ernstes wegen, nicht umgekehrt[4]) da seien — den ernsten Interessen des Lebens durch Erheiterung und Erfrischung des Geistes zu dienen vermag. Aber selbst solche nur indirekt ernsten Absichten habe die Kunst, wie

[1]) *Phileb.* 55 e. — [2]) Das Werk des Malers nennt er so eine *φαντάσματος μίμησις* (*Rsp.* 10, 598) und die Dichter bezeichnet er als „Nachbildner von solchen Phantasmen der Tugend.“ — [3]) So *Rep.* 10, 602 b. *Gesetze* 10, 889 d; 2, 656 c; 655 vrgl. *Polit.* 288 c und öfter. — [4]) *Gesetze* 7, 803 d.

sie gewöhnlich getrieben wird, keineswegs; sondern sie suche nur der grofsen, unverständigen Menge zu gefallen, indem sie um deren Beifall buhle[1]). Im Gegensatz zu den echten Künsten der Gesetzgebung, der Gymnastik und Heilkunde seien die nachahmenden Künste, wie zum grofsen Theil auch die Rhetorik und die Sophistik, die Toilettenkunst und Kochkunst nur Schmeichelkünste, die nicht nach Dem, was heilsam sei, sondern nur nach Erregung augenblicklicher Lust streben[2]). Ausdrücklich nennt er als solche brodlose Schmeichelkünste „den gröfsten Theil der Musik, namentlich die „Auletik und Kitharistik, wie sie in den öffentlichen musikalischen „Wettkämpfen geübt werde, dann die dithyrambische Poesie, ja selbst „die als erhaben gepriesene Trägodie, weil sie nur Das, was den „Zuschauern gefalle, nämlich das Angenehme, das ihrer sinnlichen „Natur schmeichelt, nicht das Unangenehme, aber zugleich Nützliche „darzustellen pflegen".

Hiebei bleibt aber Plato nicht stehen; sondern diese Zwecklosigkeit eines an sich unschuldigen Spiels gewinnt eben durch die ihr beiwohnende Macht der Erregung der Sinnlichkeit und schlechter Leidenschaften sofort auch die Bedeutung eines entsittlichenden Einflusses: so tritt die nachahmende Kunst als erklärte Widersacherin der Vernunft auf, deren Aufgabe, nämlich die Bändigung jener schlechten Leidenschaften, zu erfüllen durch sie verhindert oder doch erschwert werde,[3]) wozu dann noch die Verbreitung unwürdiger Vorstellungen von den Göttern durch die Dichter und die andern nachahmenden Künstler komme[4]). Dies waren nun allerdings für Plato zureichende Gründe, um bei der Schilderung seines abstrakten Idealstaates die nachahmenden Künstler, oder doch wenigstens die Dichter ganz daraus zu verbannen. Zum Ueberfluſs führt er für diese Maafsregel den weiteren Grund an, dafs es in seinem Staate überhaupt Niemanden geben könne, der sich dem Geschäft des Nachahmens zu unterziehen vermöge, da jeder ein auf den Nutzen des Allgemeinen sich beziehendes Geschäft habe, dies aber nicht gut betrieben werden könne, wenn er sich daneben mit Nachahmung beschäftigen wolle; und ferner, da ja auch das Schlechte nachgeahmt werde, könne dies Schlechte auf den Nachahmenden selbst übergehen.[5]) Wenn aber nicht alle nachahmenden Künstler geradezu schädlich und verderblich wirkten und deshalb zu verbannen seien, so wären sie doch jedenfalls überflüssig, und von diesem milderen Gesichtspunkt

[1]) *Gesetze* 2, 667b. — [2]) *Gorg.* 465a, 501a. — [3]) *Rep.* 10, 605, 606. — [4]) *Rep.* 2 u. 3; *Gesetze* 10, 885; *Eutyph.* 6b. — [5]) *Rep.* 3, 395.

aus rechnet er sie, zusammen mit den Ammen, Wärterinnen, Putzmacherinnen, Hetären, Barbieren, Kuchenbäckern usf., zu den überflüssigen Erweiterungen des Staates[1]). *

§. 10. Werthschätzung und Gliederung der einzelnen Kunstgattungen bei Plato.

44. Der schroffe Gegensatz des Schönen und Künstlerischen in der platonischen Vorstellung, den wir hier bis in seine letzten Konsequenzen verfolgt haben, wird nun aber — immer im Hinblick auf den ethischen Zweck — zum Theil von Plato wieder aufgehoben durch die Reflexion, dafs, wenn auch die Werke der nachahmenden Kunst keinen Anspruch auf Schönheit haben, sie doch unter gewissen Bedingungen zur Ausbildung des ethischen Sinnes dienstbar gemacht werden können.[2]) Da dies nun allein ihnen eine gewisse, wenn auch immerhin untergeordnete Bedeutung verleihen kann, so entsteht für ihn die Frage, unter welchen Beschränkungen diese Absicht erreicht werden könne, oder welche Rangstufe die einzelnen Künste in dieser Beziehung einnehmen. Aber an diese, wie es scheint, unumgängliche Frage tritt er nirgends mit Entschiedenheit heran, sondern begnügt sich nur mit gelegentlichen und zerstreuten Andeutungen. Dennoch enthalten diese Andeutungen insofern einen grofsen Werth für uns, als sie die einzige Quelle für die Ansichten Platos über den substanziellen Inhalt der einzelnen Kunstgattungen sowie über deren Stellung zu einander darbieten. Und hier haben wir die Freude, anerkennen zu können, dafs er zuerst das später wieder gänzlich verloren gegangene richtige Gefühl von einer strengen Doppelstellung der Künste offenbart, von einem Parallelismus, dessen Basis durch den einfachen und natürlichen Gegensatz der beiden Momente Ruhe und Bewegung gebildet wird. So stellt er zunächst die Malerei der Musik gegenüber, wobei er aber

[1]) *Rep.* 2, 373b, zu welcher Stelle E. Müller *Maxim. Tyr. dissert.* 23 citirt.

[2]) Wir können nicht unterlassen, hierbei an ein kräftiges Wort des alten Göthe zu erinnern, der in Bezug auf die Herder'schen „Briefe über Humanität" in einem Briefe an Mayer (1796) sich über diese Tendenz, das Schöne und die Kunst zur milchenden Kuh zu degradiren, folgendermaafsen ausspricht: „Durch das Ganze schnurrt wieder die alte halbwahre Philisterleier, dafs die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen. Das Erste haben sie immer gethan und müssen es thun, weil ihre Gesetze so gut wie das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; thäten sie aber das Zweite, so wären sie verloren, und es wäre besser, dafs man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte, als dafs man sie nach und nach in's Nützliche absterben liefse." Diesen Mühlstein wollte ihnen denn allerdings auch Plato an den Hals hängen.

diese Ausdrücke nicht in dem engen Sinne der Malerkunst und Tonkunst, sondern vielmehr in dem weiteren der bildenden und musischen Kunst faſst, zu denen auf der einen Seite die Skulptur und Malerei, auf der andern die Musik und Dichtkunst gehörten. Wenigstens was diese zweite Seite betrifft, so rechnet er[1]) ausdrücklich zu den musischen Künsten nicht blos die Dichtkunst, sondern auch alle Künste, die mit dieser zusammenhängen, also auch die Schauspielkunst, die Rhapsodik, den Chorgesang usf. Auch die anderweitige Unterscheidung der Künste in Hinsicht ihrer Bildungsmittel, nämlich in solche, welche die geistige, und solche, welche die körperliche Ausbildung befördern, zeigt, daſs er die Musik in jenem allgemeinen Sinne auffaſst. Denn während er als die die körperliche Bildung befördernde Kunst die Gymnastik bezeichnet, faſst er unter „Musik“ alle jene Bildungsmittel zusammen, welche durch die „Rede“ wirken; und er nennt hier zuerst ausdrücklich die Poesie[2]). Zugleich aber geht daraus hervor, daſs er unter der Musik im engeren Sinne zunächst, wenn nicht ausschlieſslich, die Gesangskunst[3]), nicht die Instrumentalmusik, versteht; den Gesang aber definirt er als aus Rede, Harmonie und Rythmus bestehend[4]). Daſs er dann weiter das „Musische“ im Sinne des sittlichen Taktgefühls auch auf das ethische Gebiet überträgt, darf uns bei ihm nicht irre machen. Freilich trennt er dann auch wieder die Musik von der Poesie[5]). Aber es ergiebt sich daraus doch nur, daſs er dieses Wort „Musik“ sowohl für die allgemeine Bezeichnung der Künste der Lautbewegung überhaupt (Ton und Sprache), wie für die engere der Tonbewegnng anwendet, also diese Unterscheidung innerhalb derselben Reihe macht; und dies ist das Wesentliche.

45. Diese Andeutungen Platos über den substanziellen Inhalt der Kunstgattungen sind für uns um so viel wichtiger als die Bestimmung der Rangstufen, welche sie als Mittel der ethischen Bildung im Staate einnehmen, daſs wir bei diesem Punkte noch etwas länger verweilen müssen. Ohnehin hängt die Beantwortung jener anderen Frage wesentlich mit der substanziellen Charakteristik der Künste zusammen. Zunächst, was die Stellung der Musik zur Poesie betrifft, um vorläufig auf dieser Seite des Parallelismus der Künste zu bleiben, so fühlt er die ursprüngliche Einheit beider so sehr, daſs er ihre Trennung geradezu tadelt, indem er sagt, es sei ebenso unrichtig, wenn die metrischen Worte des

[1]) *Republ.* 2, 273. — [2]) *Rep.* 2, 276. — [3]) *Gorg.* 449d. — [4]) *Rep.* 3, 399. — [5]) *Protag.* 316d, vergl. *Phileb.* 17c ff. *Gesesze* 7, 802b.

Dichters nur von taktmäſsigen Bewegungen, ohne melodiöse Behandlung des sprachlichen Lauts, begleitet würden, als wenn umgekehrt die Töne der Musik sich an keine Worte anlehnten, wie im bloſsen Cither- oder Flötenspiel. Diese Bemerkung ist, wenn auch in dieser Schärfe vielleicht zu weitgreifend, doch ihrem Grunde nach ebenso fein wie richtig. Denn er fügt hinzu, im letztern Falle könne die Musik nichts Bestimmtes ausdrücken, so daſs „man wüſste, was damit nachgeahmt oder dargestellt werden solle“.[1]) Das Richtige darin ist Dies, daſs das tragische Pathos, welches die rythmische Körperbewegung wie die rythmische Tonbewegung als Momente in sich enthalten muſs, diese zwar den der Poesie voraufgehenden Kunstgattungen, nämlich dem Tanze und der Musik, entnimmt, jedoch so verwendet, daſs sie eben nur als Momente Wirksamkeit behalten. Zuweitgreifend ist die Bemerkung Plato's darin, daſs er diese Wirksamkeit als eine wirkliche Begleitung, d. h. als äuſserliche Verbindung der Künste selbst faſst. Mit demselben Recht müſste er dann auch verlangen, daſs der tragische Schauspieler, statt blos rythmisch-pathetische Körperbewegungeu anzuwenden, wirklich tanze, d. h. die Worte mit solchen bestimmten Bewegungen begleite, wie sie der Charaktertanz, der auf dies Ausdrucksmittel der seelischen Empfindung beschränkt ist, zum Hauptinhalt hat. Dennoch ist das Gefühl, woraus jene miſsverständliche Forderung entspringt, an sich ein völlig richtiges; und es erscheint nur als eine Konsequenz, daſs er bei der näheren Bestimmung der Musik, nämlich, daſs sie aus „Harmonie“ und „Rythmus“ bestehe[2]), durch die Erinnerung daran, daſs auch der Tanz das Moment des Rythmus enthält, nun hier eine ganz ähnliche Forderung aufstellt, nämlich daſs Musik und Tanz nicht von einander getrennt werden dürften. So weist er darauf hin, daſs „der Trieb sich zu bewegen, Stimmen und Körper“ (zugleich) „zu regen“ .. (schon) „allen jungen Thieren“ (und Kindern, hätte er hinzusetzen können) „eigen sei, weshalb sie dann „hüpfen und springend alle möglichen Töne ausstoſsen: so auch beim „Menschen, nur daſs hier der Sinn für die Ordnung beides in maaſs„volle Form bringe“.[3]) Das Lustgefühl, welches solche Einheit des

[1]) *Gesetze* 2, 669 ... *παγχάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμόν τε καὶ ἁρμονίαν γιγνώσκειν, ὅτι τε βούλεται καὶ ὅτῳ ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων.* Dies ist eine wichtige Bemerkung, deren nähere Beziehung zu dem Unterschiede des Gesangs von der Instrumentalmusik rücksichtlich des Princips der Nachahmung hier nicht näher erörtert werden kann. Vgrl. Gervinus „Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst“ und die Kritik darüber in der Deutschen Kunstzeitung“ No. 17 — 23. 1869. — [2]) *Gesetze* 2, 665a. — [3]) *Gesetze* 2, 653d. e.

Harmonischen und Rythmischen hervorbringe (er nennt dies sehr prägnant ἡ ἐνρυθμός τε καὶ ἐναρμόνιος αἴσθησις) sei aber „nicht nur ein unschädliches, sondern diene auch höheren Zwecken[1]); „denn die Bewegung in diesem rythmisch-Harmonischen habe Ver„wandtschaft mit den Bewegungen der Seele“.. So sei „die „Harmonie gegen den in uns entstehenden unharmonischen Umlauf „der Seele zur Regelung und inneren Uebereinstimmung desselben „als Mitstreiterin von den Musen gegeben; und der Rythmus wie„derum wegen der des Maafses und der Anmuth entbehrenden inne„ren Beschaffenheit der Meisten von uns zum Helfer dagegen.“[2])

46. Dieser tiefsinnige Ausspruch leitet nun Plato zu der im ethisch-politischen Sinne aufgestellten Frage, welcher Art die Harmonien und Rythmen sein müfsten, um jenen Zweck zu erfüllen. Dieselbe Frage stellte er auch in Hinsicht der Poesie auf. Ehe wir ihm darin folgen — denn mit der Beantwortung derselben schliefst die platonische Aesthetik überhaupt ab — wollen wir noch einen kurzen Blick auf seine Ansichten über die andere Seite des Parallelismus der Kunstgattungen, nämlich auf die bildenden Künste werfen. Die Stellung dieser Reihe, als der Künste der Ruhe, gegenüber den musischen, als den Künsten der Bewegung, erscheint bei Plato insofern als eine sehr ungünstige, als er in ihnen das Princip der Nachahmung, welches er für die musischen oft in dem höheren Sinne der Ausdrucksgestaltung innerlicher Regungen fafst, da er selbst dem Tanz mehrmals eine Nachahmung von Sitten und Charakteren zuerkennt, hier ganz und ausschliefslich in dem Sinne der blos äufserlichen Nachbildung versteht. Sie werden daher von ihm auch nie, wie die musischen Künste, an sich betrachtet, sondern nur zu Vergleichungen herangezogen, die stets zu ihrem Nachtheil ausschlagen. Der Grund davon liegt weniger, wie man vermuthen könnte, darin, dafs sie ihrer unmittelbaren Beziehung zur Aufsenwelt wegen einer mehr sinnlichen Anschauung, nämlich der ausschliefslichen Augenweide anheimfallen, als vielmehr darin, dafs in den musischen Künsten überhaupt die Bewegung und die in derselben liegende Verwandtschaft mit der Seele es ist, was ihnen für Plato einen höheren Werth verleiht. Jene Lehre vom Scheinbilde des Scheinbildes usf. (s. o. 40), wodurch die bildenden Künste für ihn völlig zu der Bedeutung zweckloser Truggestaltung herabsinken,

[1]) *Gesetze* 2, 670. — [2]) *Timäus* 47 d.

findet daher, trotz des auch hier giltigen Princips der Nachahmung, auf die musischen Künste keine Anwendung.[1])

Sobald er dagegen auf jene zu sprechen kommt, fällt er sogleich wieder in die allereinseitigste Betrachtungsweise zurück, indem er sagt[2]), es sei ein „eitler Ruhm der Malerei, alle möglichen Dinge „machen zu können, da sie doch nur gleichsam die Spiegelbilder auf„fange“; dafs der Maler „nur Trugbilder liefere, gehe daraus her„vor, dafs er doch immer nur von einem gewissen Standpunkt, von „dieser oder jener Seite aus, nicht nach den wahren Verhältnissen „ihres Maafses, ihrer Gestalt und Gröfse die Dinge darstelle, so dafs „alle Täuschungen des Gesichts sich im Bilde gleichsam verkörpern“, wonach er ihn dann, wie schon erwähnt, mit dem Gaukler und Taschenspieler auf eine Linie stellt. Bei der Plastik aber, die nun jener Vorwurf der perspektivischen Flächenhaftigkeit doch nicht trifft, sollte man erwarten, dafs er ihre Unwahrheit in dem Mangel an Färbung suchen würde; allein auffallender Weise sagt er hiervon nichts, sondern macht den Bildhauern nur den Vorwurf, dafs sie ihre Figuren, damit sie, auf hohe Postamente gestellt, nicht falsch erschienen (durch die scheinbare Verkürzung nämlich), im Oberleibe gröfser machten, als sie im Verhältnifs zu den unteren Theilen wirklich sein dürften[3]).

Nach diesen Andeutungen über die Ansichten, welche Plato gelegentlich über den substanziellen Inhalt der einzelnen Kunstgattungen und ihre Stellung zu einander aufstellt, kehren wir nun zu der (s. oben No. 44) Frage nach der Rangstufe zurück, welche er ihnen in Hinsicht ihrer ethischen Verwendbarkeit zuertheilt. Auch hier sind seine Aussprüche sehr verschieden, ja zum Theil einander widersprechend, wenigstens was die Poesie, die Musik, die Gymnastik und den Tanz betrifft, während er allerdings in Betreff der bildenden Künste überall mit Konsequenz an der Behauptung ihrer völligen Untauglichkeit und Nichtsnutzigkeit festhält.

a) die Poesie.

47. Bei Plato kommt die Unterscheidung der Poesie in lyrische, epische, dramatische zwar vor[4]), aber nicht in konsequenter

[1]) Wenn jedoch E. Müller in seiner trefflichen *Geschichte der Theorie der Künste bei den Alten* in solchen Andeutungen eine Vorbereitung der aristotelischen Lehre von der *κάθαρσις* findet, so möchte dies doch zu weit gegriffen sein, sondern es kann nur der Widerspruch konstatirt werden, dafs Plato einmal die nachahmenden Künste (namentlich das Drama und die Musik) als die Leidenschaften aufreizend, das andere Mal sie als beruhigend bezeichnet. Als solche Beruhigungsmittel werden dann die Lieder, mit denen die Kinder in Schlaf gesungen werden, sowie auch die Gesänge, womit Wahnsinnige beruhigt werden, angeführt (vergl. *Gesetze* 6, 764 e).

[2]) *Rep.* 10, 602 c. — [3]) *Sophist.* 230 ff. — [4]) *Gorg.* 501.

und fester Trennung, da er zuweilen auch Epos und Drama unter den gemeinschaftlichen Namen der „tragischen Poesie“ zusammenfaſst und die Hymnen und Enkomien, die bei religiösen Feierlichkeiten vorgetragen wurden, bald als lyrische bald als epische, bald auch als dramatische Poesie zu betrachten scheint. — Dies bei Seite gelassen, kommt es ihm nun für die Klassificirung der Poesie einestheils darauf an, wie viel Spielraum in ihr der Nachahmung eingeräumt ist, anderentheils, unter Aufgebung dieses Kriteriums, welche Würdigkeit der Inhalt besitzt. Beide Kriterien haben bei ihm eine lediglich ethische Tendenz. Zur Prüfung der Werke unter solchem Gesichtspunkt ist in seinem Idealstaate sogar eine völlig polizeilich konstituirte Censur[1]) vorgesehen; polizeilich deshalb, weil diese Prüfung nicht etwa in die Hände Derer gelegt wird, welche als Kenner der Dichtkunst (und auch der Musik, denn auch diese unterliegt der Censur) gelten können, sondern solchen Männern anvertraut wird, welche über die öffentliche Sittlichkeit zu wachen haben. Ja, nicht nur die Werke lebender Dichter (und Musiker), sondern auch die der Vergangenheit werden solcher Censur unterworfen. In der Bestimmung der zulässigen Arten der Poesie wird, wie bemerkt, zuerst die Nachahmung als Kriterium aufgestellt, nach welchem die Künste zur Ausschlieſsung verurtheilt werden; doch wird auch dieser Begriff von ihm bald in einem engeren, bald in einem weiteren Sinne gefaſst und danach eine Gattung der Poesie bald als zulässig erklärt, bald verbannt. Während er so z. B. im dritten und zehnten Buch des *Staates*[2]), worin er überhaupt viel rigoroser als in den *Gesetzen* erscheint, die Tragodie und Komödie als nachahmend verdammt, dagegen die Dithyramben und die epische Poesie, sofern diese nicht Personen redend einführe, als nicht nachahmend zuläſst, dehnt er an anderen Stellen seine Nachsicht, aus Gründen des Inhalts, gegen die dramatische Poesie wieder weiter aus, indem er dem Kriterium der Nachahmung jenes andere der gröſseren oder geringeren Würdigkeit des Inhalts[3]) substituirt und in Folge dessen wieder sowohl Tragodien wie Komödien, wenn sie den polizeichen Normen für den Inhalt entsprächen[4]), für zulässig erklärt. Daſs dadurch diese Normen selbst sehr schwankend erscheinen, liegt auf der Hand.

48. Rücksichtlich dieser „Normen“ nun, nach denen die Censoren sich zu richten haben, ist unter den verschiedenen und sehr

[1]) *Gesetze* 7, 816e, 817, vergl. 799 ff. und 801b. — [2]) *Rep.* 3, 394, vergl. 10, 595a. — [3]) *Gesetze* 658. — [4]) *Rep.* 2, 377e, 379a. Diese Normen nennt er τύποι.

verschiedenartigen Gründen, welche Plato theils aus der Form (Nachahmung) theils aus dem Inhalt (Würdigkeit) für die Ausschlieſsung aufstellt — z. B. daſs „die Dichter keine Einsicht in das „Wesen der Dinge haben und deshalb die Wirklichkeit entstellen“, oder daſs „sie auch Schlechtes und die schlechten Leidenschaften „Aufregendes darstellen“, — für uns besonders ein Typus von Wichtigkeit, weil er Aristoteles Veranlassung gegeben hat, gegen Plato die erhabene Lehre von der „Reinigung der Leidenschaften“ (*κάθαρσις τῶν παθημάτων*) als Wirkung der Tragödie geltend zu machen und zu erörtern: nämlich die Bahauptung, daſs „der nachahmende Dich„ter, indem er am liebsten die leidenschaftlichen Bewegungen der „Seele schildert, die nicht durch die Vernunft in Schranken gehalten „werden, den vernünftigen Theil der Seele“ (in dem Zuschauer) „zu „Grunde richte, dagegen den unvernünftigen reize und rühre ... „So litten auch die Guten durch die Werke der Dichter an ihrer „Seele Schaden. Denn was sie selbst nur mit Mühe im Zaum zu „halten vermöchten, nämlich die Lust an unmäſsiger Trauer wie das „Behagen an Possenreiſserei, werde gestillt durch den Dichter und „freue sich; das Bessere aber in uns laſse nach in der Bewachung, „da es ja nur fremde Zustände schaut und für sich selbst nichts „Schlimmes darin sieht, wenn ein anderer Mann, der vorgiebt gut „zu sein, über die Maaſsen trauert, diesen zu loben und Mitleid „mit ihm zu haben. Aber“ — setzt er hinzu — „die fremden „Zustände haben auf die eignen des Menschen Einfluſs, und die „Lust am Leide, die er bei jenen zu einer gewissen Uebermacht „hat anwachsen lassen, kann er dann bei eigenen Zufällen nicht „mehr im Zaume halten“.[1]) Solchen „entsittlichenden“ Darstellungen gegenüber setzt nun Plato als Normen fest, daſs für die öffentlichen Schauspiele wie für den Jugendunterricht lediglich solche Darstellungen zugelassen werden sollten, welche die Götter nur als Urheber des Guten, nicht des Bösen, als unwandelbar und wahrhaft, frei von Begierde, von Streit und Schmerz, wie von unmäſsiger Lust am Gelächter, die Heroen aber nur als tapfere und würdige Männer, ebenso unter den Menschen nur die Gerechten und Tugendhaften darstellen[2]). Weitergehend erklärt er dann, daſs die Tugend auch nur an sich, nicht in Rücksicht auf ihre Belohnung, die allgemeine Tugendhaftigkeit aber als höher denn eine einzelne Tugend aufgefaſst, z. B. nicht die Tapferkeit als höchste Tugend gepriesen werden müſse[3]). — Die philosophische Berechtigung solcher Ansich-

[1]) *Rep.* 10, 606b. — [2]) *Rep.* 2, 377 bis 3, 392, vergl. *Gesetze* 2, 662. — [3]) *Rep.* 10, 612b, d.

ten braucht hier nicht erörtert zu werden, da Aristoteles, wie wir später sehen werden, alles Nöthige darüber gesagt hat.

49. Man sieht aus dem Bisherigen, daſs Plato sich mit der ästhetischen Würdigung des poetischen Inhalts, mit den Gesetzen der Komposition, der Entwicklung der Charaktere usf. gar nicht befaſst, sondern diese gleichsam als selbstverständlich voraussetzt. Nur eine einzige gelegentliche Bemerkung im *Kratylus*[1]) deutet darauf hin, daſs er sich überhaupt mit dieser Frage beschäftigt habe, nämlich die, daſs es „weiter nichts als ein Nothbehelf der „Dichter sei, wenn sie, aus Unfähigkeit, den durch die Handlung „geschürzten Knoten auf natürlichem Wege zu lösen, die Götter in „die Handlung eingreifen lieſsen", womit er also gegen den *Deux ex machina* Protest einlegt.

b) die Musik.

50. Hinsichtlich dieser Kunst handelt es sich bei Plato besonders um die Bestimmung des „Rythmischen" und die darauf begründete Beziehung der Musik zur Poesie wie zum Tanz, also um die Frage, welcher Art Rythmen und Harmonien er für zulässig und „normal" erklärt, oder welche Normen er für ihre Censur aufgestellt habe. Hierüber spricht er im *Staate* ziemlich ausführlich[2]), indem er alle anderen Tonweisen — wie wir die Verbindung von Harmonie und Rythmus in der Musik nennen können — verwirft auſser zweien: die eine, gleichsam männliche und kriegerische, zur Begeisterung der Kämpfenden, die andere, weibliche und friedliche, zur Beförderung der Besonnenheit und Mäſsigung; denn nur für den Tapferen und den Besonnenen gebe es eine Tonsprache, die das in ihnen liegende Charakteristische ausdrücken können. — Man sieht also, in wiefern Plato auch die Musik als „nachahmend" bezeichnet, nämlich, daſs sie charakteristische Gefühle ausdrücke. Der hier aufgestellte Gegensatz entspricht im Allgemeinen dem Gegensatz der „dorischen" und „phrygischen" Tonweise[3]); doch, abgesehen davon, daſs die als ekstatisch und aufregend geschilderte phrygische Tonweise eigentlich wohl kaum auf die obige Bestimmung, daſs sie die Besonnenheit fördern solle, paſst, so spricht auch Plato nirgends dies aus. Nur eine Stelle

[1]) *Kratyl.* 425 d. — [2]) *Rep.* 3, 399 a, b, c. — [3]) So hat auch Boeckh *de metris Pind.* l. III. cap. 8, p. 238 diesen Gegensatz gefaſst, wogegen E. Müller I, S. 244 mit Recht geltend macht, daſs Plato ausdrücklich diese Bezeichnungen ablehnt. Die Stelle im *Staate* beginnt nämlich mit den Worten: *κινδυνεύει σοι δωριστὶ λείπεσθαι καὶ φρυγιστί. Οὐκ οἶδα, ἔφην ἐγώ, τὰς ἁρμονίας, ἀλλὰ κατάλιπε ἐκείνην .... καὶ ἄλλην*, wobei er dann die obige allgemeine Charakteristik giebt. — Vergl. *Gesetze* 7, 802.

im *Laches* erklärt die dorische Tonweise ausschlieſslich für die einzige, welche den wahren Ausdruck des geistigen Lebens enthalte, womit also die phrygische als solche verworfen wird.[1])

Bei unserer geringen Kenntniſs der antiken Musik, die indeſs nach Allem sehr vielseitiger und komplicirter Natur gewesen sein muſs, ist es allerdings schwierig, mit Genauigkeit zu bestimmen, welche speciellen Arten der Musik (technisch gesprochen) in jene von Plato aufgestellten Kategorien fallen. Im Allgemeinen aber, was ihren wesentlichen Charakter betrifft, kann über sein Princip kein Zweifel sein, und dies muſs uns genügen. In den *Gesetzen*[2]) nämlich nennt Plato alle solche Gesänge und Tanzbewegungen schön, welche aus körperlicher Tüchtigkeit und geistiger Tugend hervorgehen, so daſs also sich in ihnen entweder Kraft und Muth, oder Besonnenheit und Mäſsigung ausdrücke (*ἀνδρεία* oder *σωφροσύνη*). Hieraus folgt nun aber, in Betreff der Bestimmung des Begriffs der „Nachahmung", mit Bestimmtheit, daſs Plato diesen Begriff nicht nur, wie oben bemerkt, enger und weiter fasse, sondern daſs für ihn die Nachahmung bei den Künsten der Bewegung — eben wegen der Verwandschaft dieser mit dem Wesen der Seele — eine geistige Bedeutung hatte, bei den Künsten der Ruhe (Plastik und Malerei) eine materielle; wonach denn die verschiedene Werthschätzung der beiden Reihen bei ihm hinlänglich erklärt ist. Wenn er daher, was sonst auffallen müſste, falls die „Nachahmung" nur im gewöhnlichen Sinne der „Naturnachahmung" gefaſst wird, von den Tondichtern ausdrücklich Richtigkeit der Nachahmung verlangt[3]), da „Werke der nachahmenden Kunst nicht blos nach „ihrer Wirkung beurtheilt werden dürften, sondern nach der Kennt„niſs des Gegenstandes, den sie darstellen", so wird damit dem Tondichter (und auch, wie er hinzusetzt, dem lyrischen Dichter) doch auch wieder eine gewisse Einsicht in das Wesen der Dinge zuerkannt, die sonst allen Nachahmern abgesprochen wird. „Diese" (Tondichter und Lyriker) — sagt er[4]) — „müssen ein feines und „sicheres Gefühl für die Natur und Bedeutung der Rythmen und „Harmonien besitzen und wohl zu unterscheiden wissen, für welche „Gesänge die dorische oder eine andere Tonweise sich eigene, damit „keine unpassenden gewählt werden", und ferner verlangt er[5]) von dem Kenner der Musik „Einsicht in den verschiedenen Charakter

[1]) Der Vorwurf daher, den Aristoteles (*Polit.* 8, 7) Plato macht, daſs er, obschon er die phrygische Tonweise neben der dorischen in seinem Staate zugelassen, doch aber die phrygische Flöte verworfen, erscheint nicht gerechtfertigt. — [2]) *Gesetze* 2, 655 b. — [3]) *Gesetze* 2, 668, 669. — [4]) *Gesetze* 2, 670 b, e. — [5]) *Repub.* 3, 398 d, e.

„der Harmonien, in den weichlichen und schlaffen der jonischen „und lydischen, den klagenden der myxolydischen und syn„tonolydischen, sodann auch die Einsicht darüber, ob einerseits „die Nachahmung mangelhaft[1]), andererseits das Nachgeahmte schön „sei oder nicht[2]), und endlich, welche Gesänge für Knaben, welche „für Jünglinge und Männer, und welche für die Weiber passend „seien“[3]). Hiegegen würde, wie er klagt, vielfach gesündigt, indem „Worte der Männer mit weiblichen Tanzbewegungen und Melodien, „Melodien und Tanzbewegungen freier und edler Männer mit Rythmen von Sklaven und Unedlen und wieder Rythmen und Tanz„bewegungen, welche sich nur für Freie ziemen, mit Melodien und „Worten entgegengesetzten Charakters vermischt würden:[4]) oder auch „die Kompositionen wären ganz charakterlos geworden, indem Thier„und Menschenstimmen und die Töne von Instrumenten nebst allen „möglichen Lauten zusammengemischt würden zu einer und derselben Komposition“[5]). — Ebenso tadelt er auch die Vermischung von „Threnen“ und „Hymnen“, von „Päanen“ und „Dithyramben“,[6]) sowie die Künstelei, durch Gesang und Spiel zur Cither die Wirkung der Flöte hervorzubringen. —

Diejenigen, Dichter sowohl Musiker, nun, welche sich Derartiges zu Schulden kommen lassen, werden daher ganz aus dem Staate verbannt; aber auch Diejenigen, welche sich den Normen fügen, sind fortwährender Aufsicht unterworfen und haben nur einen sehr eng beschränkten Kreis, worin sie sich bewegen können, da er eine Aenderung für so gefährlich hielt, dafs er, wie bei den Aegyptern geschah, für die Festlichkeiten stets dieselben Gesänge oder doch Gesangsweisen haben wollte, die wohl verbessert, aber nicht durch andere ersetzt werden dürften[7]); womit denn von einer freien und selbstständigen Entwicklung der Kunst im Staate weiter nicht die Rede sein kann. —

Auch die Instrumente werden einer solchen Censur unterworfen, indem sie erstlich überhaupt nur als begleitende zugelassen werden, da Plato die selbstständige Instrumentalmusik verwirft, sodann alle vielsaitigen und überhaupt vieltönigen Instrumente, also

[1]) *Gesetze* 2, 664 d, 670 e. — [2]) *Gesetze* 2, 669 a, b. — [3]) *Gesetze* 7, 812 c. — [4]) *Gesetze* 2, 669 d und 7, 802 c. — [5]) *Gesetze* 2, 669. Vergl. E. Müller *Geschichte der Theorie der Künste bei den Alten* I, p. 114. — [6]) *Gesetze* 3, 700 d. — [7]) Indefs hält er auch hieran nicht fest, sondern scheint nur (nach *Gesetze* 2, 659 u. 3, 700) dagegen sich mit Entschiedenheit zu verwahren, dafs nicht der rohe und (desshalb) so wandelbare Geschmack der grofsen Menge, die nur nach dem Neuen und dem Effekt verlange, maafsgebend werde: und hiermit können wir ja um so mehr übereinstimmen, als es auch für unsere Zeit pafst.

auch die phrygische Flöte, aus dem Staate verbannt werden. Gestattet sind nur die Cither und Lyra, sowie für die Hirten die Syrinx[1]).

c) der Tanz.

51. Den Tanz drittens betrachtet Plato als einen Theil der Gymnastik und stellt ihn dadurch mit der Musik in Parallele. In einer längeren Erörterung[2]) führt er aus, dafs, wie die Musik zur Bildung des Geistes, so die Gymnastik zur Bildung des Körpers bestimmt sei. Wenn diese letztere sich die Tüchtigkeit des Körpers zum Ziel setzt, so nennt man es Gymnastik[3]), wenn die Anmuth, Tanz. Durch das in der Musik wie im Tanze waltende rythmische Element können sie zu einer Gesammtwirkung im Chortanze verbunden wurden. Diese Verbindung hält Plato deshalb für wichtig, weil, wie er sagt, ihre einseitige Ausbildnng schlimme Folgen habe, indem die Musik ohne Gymnastik die Seele schwäche, die Gymnastik dagegen ohne Musik sie roh und wild mache[4]). Wenn er daher der Auffassung, dafs die Musik die Seele, die Gymnastik den Körper bilde, an andern Stellen[5]) geradezu widerspricht, so hat er wohl den Mangel dieser einseitigen Ausbildung dabei im Sinne. — Der Tanz nun, als der eine Theil der Gymnastik (als den anderen Theil bezeichnet er den Ringkampf), zerfällt nach Plato wieder in zwei Arten, von denen wir die eine als mimischen Tanz, der in der symbolischen Darstellung von Charaktereigenschaften besteht, die andere als rythmischen Tanz im engeren Sinne bezeichnen können, welcher nur auf die Schönheit der Bewegungen als solcher, wie sie sich in Haltung des Körpers und gewandter Biegung der Glieder und Gelenke offenbart, abzielt. In beiden Arten macht sich dann wieder derselbe Gegensatz des männlichen und weiblichen Ausdrucks wie in den Tonweisen der Musik geltend, indem entweder das Tüchtige, Erhabene, Würdige, wie es sich in einem schönen kriegerischen Körper ausprägt, oder das Besonnene, Heitere, Anmuthige, wie es sich in der friedlichen, von gemäfsigter Lust erfüllten Seele ausspricht, dargestellt wird.[6])

[1]) Aber auch von dieser Strenge läfst Plato in den *Gesetzen* nach. Denn hier (6, 764 e) ist von öffentlich auftretenden Virtuosen, Flöten- wie Cithernspielern, die Rede, deren Leistungen vorzugsweise als nachahmend bezeichnet und darin dem Chorgesange entgegengesetzt werden.

[2]) *Gesetze* 2, 673 a. — [3]) Indefs haben wir bei dem alten „Tanz“ ebensowenig an unser Ballet oder an unsern gesellschaftlichen Tanz zu denken, wie bei der alten „Gymnastik“ an die heutigen equilibristischen Cirkuskunststücke oder auch nur an unser „Turnen“, denn von dem Ringkampf verlangt Plato ausdrücklich rythmische Bewegung, die er *εὐσχημοσύνη* nennt (vergl. *Gesetze* 7, 796 c). — [4]) *Rep.* 3, 410 c, d, e, 411 a, b, c. — [5]) *Rep.* 3, 410 c, 411 e. — [6]) *Gesetze* 7, 814 e.

§ 6. Dies ist im Allgemeinen auch der Standpunkt Plato's, bei welchem die Begriffe des „Schönen", als des absolut Guten und Idealen, und des „Künstlerischen", welches, weil nur die Wirklichkeit nachahmend, als trügerisches Scheinbild der Wirklichkeit betrachtet und verworfen wird, völlig auseinander fallen. Er unterscheidet
§ 7. so zwar aufser dem absoluten Schönen, das ein unerreichbares Jenseits bleibt, auch das Schöne an den wirklichen Dingen nach den Kategorien der „Zweckmäfsigkeit", des „Maafses" und der „Einfachheit", im Uebrigen aber fafst er das Schöne höher als das ethische Schöne oder die Seelenschönheit, während er das Kunst-
§ 8. schöne und mit ihm die Kunst selbst als ein
§ 9. Schlechtes und Verwerfliches aus seinem Idealstaat verbannt. Von allen Künsten, deren relativen Werth er auf Grund ihrer moralischen Ver-
§ 10. wendbarkeit gradweise abschätzt, ist ihm die dramatische Poesie die allerschlechteste, weil sie nur auf Lüge beruhe und auf Täuschung der leichtgläubigen Menge, sowie auf Erregung schlimmer Leidenschaften ausgehe. —

§ 11. Diese Anschauungen finden nun in den Socratikern und Platonikern, namentlich in der Cynischen und Cyrenaischen Schule, eine noch extremere Fassung, indem die Cyniker, da sie das „Denken" als abstraktes Kriterium des Wahren setzen, in strengster Einseitigkeit erklären, nur das Gute sei „schön", das Böse allein „häfslich", anderes Schönes und Häfsliches aber gebe es nicht, während die Cyrenaiker, welche alle Wahrheit aus der „Empfindung" schöpfen, den Satz umkehrend behaupten, nur das Schöne sei „gut", nur das Häfsliche „schlecht". Auf diese Weise wird von den Ersteren der specifische Begriff des Schönen un dHäfslichen, von den Zweiten der specifische Begriff des Guten und Bösen verflüchtigt.

§ 12. Von gröfserem Gewicht und schon einen Uebergang zu Aristoteles bildend erscheinen die ästhetischen Aussprüche des Aristophanes, obschon sich dieselben hauptsächlich nur auf das Wesen des Dramas beziehen, in welchem er eine tiefe sittlichbildende Kraft erkennt, und zwar nicht nur in der Tragödie, sondern auch in der Komödie. Er betrachtet dieselbe gleichsam als die umgekehrte Tragödie, sofern in beiden dasselbe Ziel, dort in positiver Weise durch Schilderung erhabener Charaktere und Handlungen, hier in negativer durch satyrische Darstellung gemeiner und böser Charaktere und Handlungen angestrebt werden müsse. Von diesem Standpunkt aus übt er dann eine scharfe ästhetische Kritik gegen die Tragödien- und Komödiendichter, indem er bei den ersteren die flache Schönrednerei und das Kokettiren mit Rührscenen, bei den letzteren die Gemeinheit der Gesinnung und die Lust am Frivolen geifselt. — Wie enge daher auch die Grenze ist, welche das aus seinen kritisch-satyrischen Aeufserungen zu abstrahirende Gebiet seiner ästhetischen Anschauungsweise umfafst, so nimmt er doch darin einen Standpunkt ein, der durch Klarheit und geistige Gesundheit sich weit über den des platonischen Idealismus erhebt; und in dieser Beziehung ist er als der wahre Vorläufer des Aristoteles zu betrachten.

Cap. VI.

Zweite Stufe. Aristoteles und die Aristoteliker bis Plotin.

Aristoteles.

§. 13. 1. Allgemeiner ästhetischer Standpunkt und Methode.

60. Gegen alles bis dahin von antiken Aesthetikern Geleistete erhebt sich nun der grofse Philosoph Aristoteles aus Stagira, Schüler Platos und Lehrer und Freund Alexander des Grofsen, zu einem wesentlich höheren Standpunkt der philosophischen Betrachtung, sowohl in allen übrigen Fächern, wie auch in der Aesthetik; und zwar nicht nur in Hinsicht des Inhalts, sondern auch in Hinsicht der Form, welche bei ihm zuerst den Charakter einer schlichten, aber zusammenhängenden Begriffsentwicklung annimmt.

Allerdings — denn dies ist überhaupt durch die intuitive Form des antiken Geistes, auch innerhalb des Denkens, bedingt — findet diese Begriffsentwicklung noch nicht in der dem Gedanken allein analogen Form der Spekulation statt; sondern während bei Plato die Intuition sich in meist poetischer, oft bis zur abstrakten Phantastik gehender Schilderung offenbarte, tritt sie bei Aristoteles reflektirend auf. Aber der Inhalt, d. h. sowohl die Quelle wie das Ziel der aristotelischen Reflexion, gehört keineswegs dem dieser analogen Sphäre des verständigen Denkens an, sondern ist wesentlich substanzieller Natur. Dies kann man auch so ausdrücken: obgleich bei Aristoteles der spekulative Gedanke das latente und treibende Princip seines philosophischen Bewufstseins ist, so äufsert sich derselbe doch in der Form von Reflexionen, die aber ihrem wesentlichen Inhalt nach über die Sphäre des reflektirenden Verstandes hinausreichen. Diese beiden Seiten bilden in ihrem unmittelbaren und ungetrennten Beisammensein das Charakteristische in der aristotelischen Weise, die Begriffe zu entwickeln, und erklären die auffallende Erscheinung, dafs Aristoteles sowohl bei den Scholastikern des Mittelalters und den nüchternen Formallogikern des 18. Jahrhunderts — welche nämlich beide das Spekulative in ihm, seiner Latenz wegen, nicht erkannten — als auch bei den spekulativen Dialektikern des 19. Jahrhunderts, weil sie es eben erkannten, in gleich hohem Ansehn stehen konnte. —

Was nun seine Behandlung der ästhetischen Fragen betrifft — soweit sie aus dem verhältnifsmäfsig Wenigen, was von den dahin gehörigen Werken seiner Hand erhalten ist, erkannt werden kann — so läfst er sich nirgends auf eine eigentliche Erörterung der ästhetischen Principien ein, sondern untersucht die gegebenen Vorstellungen auf analytische Weise, aber so, dafs das andere Moment des dialektischen Prozesses, dem er das Gegebene unterwirft, nämlich das synthetische, nur als subjektive Klarheit und philosophischer Takt gleichsam den selten sichtbar werdenden Leitfaden bildet, an den sich die Entwicklung anknüpft. Alles Ungesunde, Phantastische, Unbestimmte, Mifsverständliche verflüchtigt sich so wie von selbst vor seinem klaren Blick, um das Gesunde, scharf Begrenzte, in sich Bestimmte und Wahrhafte in voller Deutlichkeit hervortreten zu lassen. Er hält daher scheinbar immer an dem Konkreten fest; aber indem er es nach allen seinen Beziehungen hin betrachtet, wurzelt die Weise dieses Betrachtens selbst in dem tiefsten Erfassen des Allgemeinen, dem das Konkrete angehört, und dies Allgemeine als wahrhaft Konkretes ist denn auch schliefslich das Resultat, welches die dem äufseren Anschein nach ganz positive Untersuchung herausstellt. — Was im Besonderen das ästhetische Gebiet betrifft, so geht er bei seiner Untersuchung durchaus nicht vom „Schönen“ und „Künstlerischen“ als allgemeinen Begriffen aus, sondern er knüpft vielmehr zunächst an das ganz Konkrete dieses Gebiets, nämlich an die einzelnen Künste, an und führt die Untersuchung von diesen dann bis zum Allgemeinen hinauf. Seine Methode in dieser Beziehung ist also wesentlich eine induktive. *

61. Für uns entsteht nun die Frage, ob wir bei der zusammenhängenden Darstellung seiner ästhetischen Ansichten dieser seiner Weise des Philosophirens zu folgen haben oder nicht. Handelte es sich für uns blos um die Zergliederung eines bestimmten Werkes, welches etwa als „aristotelische Aesthetik“ bezeichnet werden könnte, so bedürfte es allerdings weiter nichts als einer klaren Darlegung seiner Disposition sowie eines den Text begleitenden Kommentars. Da aber die Ansichten des Aristoteles zwar in sich stets zusammenhängend entwickelt, im Uebrigen aber theils in seiner *Poetik*, theils in der *Rhetorik*, der *Politik*, den *Problemen* u. s. f., vertheilt sind, werden wir berechtigt sein, denselben Gang wie bei der Untersuchung der platonischen Ansichten zu beobachten; nämlich zunächst zu fragen:

1) was er von dem Schönen überhaupt und nach den verschiedenen Bedeutungen dieses Begriffs sagt; sodann

2) wie er über das Künstlerische, seinem allgemeinen Princip nach, denkt;

3) in welcher Weise er die Künste gliedert und sie in ihren Unterschieden, d. h. ihrem besondern Inhalt nach, betrachtet;

4) welche Stellung er der Kunst und den Künsten überhaupt im Gesammt-Bereich des geistigen Lebens einräumt. —

Die Beantwortung dieser letzten Frage wird uns wesentlich wieder auf die erste zurückführen und so den ganzen Kreis der ästhetischen Ansichten des Aristoteles zum Abschluſs bringen lassen.

§. 14. A. Der Begriff des Schönen überhaupt bei Aristoteles.

62. Die Frage, was das „Schöne“ sei, wirft Aristoteles, wie man nach dem Obigen erklärlich finden wird, nur gelegentlich, d. h. im Verfolg der Untersuchung über ganz konkrete Fragen auf. Gleichwohl kann es auffallend erscheinen, daſs er auch in solchem Falle, wo er doch einmal auf solche Frage geführt wird, statt sie mit seiner gewöhnlichen Sorgfalt und Eindringlichkeit zu behandeln, sie ziemlich leicht abzufertigen scheint. Es müſste Alles täuschen, oder der Grund davon liegt offenbar in einem durch die — sprechen wir immerhin es aus — inhaltslosen Ueberschwenglichkeiten Platos hervorgerufenen Widerwillen gegen solche Abstraction überhaupt, ein Widerwille, der sich bei ihm zum Theil auf das Reich der Phantasie selbst erstreckt zu haben scheint. Die Schönrednereien Plato's über das Schöne hatten bewirkt, daſs es ihn fast anwiderte, über das Schöne viele Worte zu machen. Je schwungvoller jener, desto trockner betrachtete er daher das Schöne; je begeisterter jener, desto nüchterner redete er darüber; je weitläufiger Plato über die „Urquelle alles Schönen“ phantasirt, ohne etwas Bestimmtes und Klares vorzubringen, desto kürzer und schweigsamer verhält sich Aristoteles dazu, aber — und dies ist denn doch die Hauptsache — was er sagt, besagt auch wirklich Etwas und zwar das Wesentliche.

Beide stehen so auf völlig entgegengesetzten Standpunkten der Betrachtung: Plato geht vom abstrakten Ideal aus, um sich daraus eine künstliche Wirklichkeit zu konstruiren, an der er das Gegebene miſst; Aristoteles geht umgekehrt von der Wirklichkeit, als dem Gegebenen, aus, um den substanziellen Inhalt derselben begrifflich zu fassen, d. h. die Idee daraus zu entwickeln. Plato's höchstes Princip ist die „Idee“ als das *unveränderliche Sein*, Aristoteles' Princip ist das „Werden“ als die *Verwirklichung der sich bewegenden Idee*. Die *δύναμις* drängt bei ihm zur Entfaltung ihres an sich ungeschiedenen Inhalts und wird durch diese ihre Verwirklichung mit konkretem Inhalt erfüllt, d. h. energisch. Diese *Energie* (*ἐνέργεια*), als das „Sich-In's-Werk-Setzen (*ἐν, ἔργον*) der

Idee“, ist, wie der spekulative Springpunkt der ganzen aristotelischen Grundanschauung, so auch im Gebiet des Schönen und der Kunst die wahre Grundlage seines ästhetischen Reflektirens. Die Energie des Begriffs im aristotelischen Sinne bedeutet wesentlich die Tendenz desselben auf das Individuelle, als die wahrhafte Einheit von Form und Inhalt. So können wir auch jetzt schon, Späteres vorausnehmend, schlieſsen, daſs das aristotelische „Ideal“ nichts Abstraktes, Jenseitiges, sondern im Gegentheil das durchaus Individuelle und Konkrete ist. Und Dies ist, wenn schon auf andern Gebieten, am allerbestimmtesten auf dem des Schönen und der Kunst der Fall. Wie er z. B. in Hinsicht der ethischen Begriffe sagt, „es gäbe nicht „eine Tapferkeit, eine Gerechtigkeit, eine Besonnenheit, sondern „von anderer Art seien die diesen Namen tragenden männlichen, von „anderer die weiblichen Tugenden[1])“, so faſst er auch das „Schöne“ vor Allem als ein Individuelles und Konkretes, das Ideal also nicht als ein leeres, weil Alles enthalten sollendes Abstraktum, sondern als eine ganz begrenzte und gegensätzlich bestimmte Begriffseinheit.

63. Allein diese Fassung des Begriffs des Schönen liegt bei Aristoteles mehr als latentes Princip seinen Betrachtungen über die konkreten Erscheinungen zu Grunde, als daſs er eine bestimmte Definition davon gäbe. Zwar stellt er eine Definition — und zwar eine doppelte — auf, aber durchaus nicht mit dem Anspruch an allseitige Geltung, sondern nur in Hinsicht der Beziehung des Schönen und Guten aufeinander. In der *Metaphysik*[2]) nämlich unterscheidet er diese so, daſs „das Gute stets an ein Handeln gebun„den sei (*ἀεὶ ἐν πράξει*), das Schöne aber auch an Unbeweg„tem existire“. In diesen wenigen Worten liegt nun aber doch mehr als beim ersten Anblick scheint. Erstlich Dies, daſs er unter „Handeln“ hier keineswegs blos das sittliche Handeln, sondern schlechthin Thätigkeit, Bewegung, versteht, da er es ja als Gegensatz zu *ἀκίνητα* faſst; zweitens, daſs das „Schöne“ ein Schönes der Ruhe und ein Schönes der Bewegung sei; und drittens endlich Dies, daſs das Schöne folglich in Hinsicht des Gebietsumfangs über das Gute hinausgehe, sofern es sich eben auch an Unbewegtem finde, also beide Gebiete, das des Guten, welches an das Handeln gebunden sei, also das Gebiet der Bewegung, und auſserdem das Gebiet der Ruhe, umfasse. Die Unterscheidung zwischen dem ruhenden und bewegten Schönen ist übrigens, wie wir sehen werden, für die Gliederung des künstlerisch-Schönen ein auſserordentlich wichtiger Punkt.

[1]) Dies sagt er nämlich ausdrücklich gegen Plato, wie aus den Worten *Polit.* I, 5. hervorgeht: *οὐχ ἡ αὐτὴ σωφροσύνη γυναικὸς καὶ ἀνδρὸς, οὐδ' ἀνδρία καὶ δικαιοσύρη, καθάπερ ᾤετο Σωκράτης...* — [2]) *Metaph.* XIII, 3.

Bringen wir mit dieser Stelle eine andere[1]) in Beziehung, worin ebenfalls eine Definition des Schönen im Verhältnifs zum Guten enthalten ist, so ist dabei allerdings zu bemerken, dafs er in derselben das Gute nicht wie vorhin als eine Qualität der reinen Thätigkeit, sondern in substanziellem Sinne fafst, wodurch denn auch die Beziehung zum Schönen eine andere wird. Er sagt nämlich: „Schön „ist, was dadurch, dafs es begehrenswerth ist, zugleich lobenswerth, „und, indem es gut ist, auch angenehm erscheint, weil es gut ist". Hier ist nun ein doppelter Begriffsparallelismus, dessen Glieder sich gegenseitig beschränken. Aristoteles meint offenbar, dafs das Schöne angenehm und begehrenswerth sei, aber angenehm nur, sofern es zugleich gut, begehrenswerth, sofern es zugleich lobenswerth sei, was beinahe auf die kantische Definition herauskommt. Das Wichtige bei dieser Definition ist die feine Unterscheidung des „Guten" vom „Lobenswerthen". Scheinbar ein Pleonasmus, der bei Aristoteles ohnehin auffallend wäre, liegt darin die Hindeutung, dafs es Dinge giebt, auf welche das Prädikat „gut" nicht pafst, die aber lobenswerth seien; dasselbe Verhältnifs findet zwischen dem Angenehmen und Begehrenswerthen statt, sofern es Dinge giebt, die angenehm sind, ohne dafs sich daran ein Begehren anknüpft." Indem nun das Schöne als diejenige Qualität bezeichnet wird, in welcher sich Beides, das „Angenehme" und „Begehrenswerthe", vereinigt finde, so aber, dafs andrerseits beide wieder durch die des „Guten" und „Lobenswerthen" beschränkt werden, wird es in doppelter Beziehung als eine höhere zugleich und besondere Qualität bestimmt; vorläufig allerdings in nur beziehungsgemäfser Weise. Hier ist nun daran zu erinnern, dafs Aristoteles in der ersten oben citirten Stelle der Metaphysik vom reinen Sein im Gegensatz zum Dasein handelt und dabei bemerkt, dafs „auch den mathematischen Figuren „zwar ein Sein, aber kein wirkliches Dasein zukomme" ... „Mit „dem Guten", sagt er, „hätten daher die Mathematiker nichts zu „thun, denn das Gute beziehe sich nur auf Wirkliches, das Schöne „aber, das auch an dem Unbewegten[2]) sich zeigt, käme zwar „dem Namen nach in der Mathematik nicht vor, aber gerade in „ihr offenbare es zunächst sein eigentliches Wesen[3])"; mit andern Worten, Aristoteles betrachtet als die erste Stufe der Schönheit Das, was wir formale Schönheit nennen.

[1]) *Rhetor.* I, 9: *καλόν ἐστιν, ὃ ἄν δι' αὐτο αἱρετὸν ὂν ἐπαινετὸν ᾖ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν.* Müller (II, S. 95) übersetzt diese Stelle nur unvollständig, indem er das *αἱρετόν* und *ἐπαινετόν* nicht hinlänglich berücksichtigt.

[2]) Das Wirkliche ist ihm nämlich immer das Werdende, also das Bewegte. —

[3]) Die von Aristoteles hinzugefügten Worte *„ἐπεὶ δὲ τὸ καλὸν καὶ τὸ ἀγαθὸν ἕτερον"* sind offenbar gegen die platonische Einheit des Guten und Schönen gerichtet.

1. Formale Schönheit.

64. Indem Aristoteles die formale Schönheit als die erste Stufe der Schönheit hinstellt, schliefst er damit von vornherein schon die Betrachtung des Schönen vom Gesichtspunkt der äufserlichen Zweckmäfsigkeit und Brauchbarkeit aus, welcher bei Plato die erste Stufe war (vergl. S. 83), so dafs dadurch die zweite Schönheitsstufe Plato's bei ihm als die erste erscheint. Hierin liegt schon ein Fortschritt gegen Plato; sodann aber ein wesentlicherer darin, wie er den Inhalt dieser formalen Schönheit bestimmt. Er geht hier viel genauer zu Werke als Plato, der diesen Inhalt sogleich positiv als das „Maafsvolle" und weiter als das „Ebenmäfsige" und „Harmonische" definirt; sondern der Begriff des Formalen und zwar im engeren Sinne des mathematisch-Formalen bietet ihm zunächst für die Bestimmung des „Schönen" den Begriff der Begrenzung[1]), welcher dann weiterhin erst positiv zu den Kriterien der Ordnung und des Ebenmaafses bestimmt wird[2]). Diese drei wichtigen Bestimmungen bilden nach Aristoteles den Inhalt der formalen Schönheit.

a) Die Begrenzung setzt den Forminhalt als Einheit gegen alles Andere, sodann als Ganzes für sich. Dies sind die beiden Seiten des Begriffs; denn die Grenze schliefst den Gegenstand, z. B. ein Dreieck, nicht nur gegen alle anderen (etwa daranstofsenden Dreiecke), denen sie ebenfalls als Grenze mit derselben Negativität angehört, sondern auch für seinen eigenen Inhalt ab; und nur in letzter Beziehung ist es ein Ganzes, in ersterer lediglich ein Eins gegen viele andere. Denn das Ganze ist ein Eins in Bezug auf seine Theile. Hier liegt also der Uebergang zu den andern beiden Bestimmungen „Ordnung" und „Ebenmaafs", welche sich eben auf diese Theile und auf deren Beziehung zum Ganzen beziehen.

b) Die „Begrenzung" als die erste negative Bestimmtheit des Schönen ist somit eine allgemeine Eigenschaft der Dinge; sie ist die Einheit gegen das Viele und damit die Endlichkeit, welche zunächst also selber ein Negatives ist, dann aber als Gegensatz gegen

[1]) *τὸ ὡρισμένον.* — [2]) *τάξις καὶ συμμετρία.* Letzterer Ausdruck ist durch „Ebenmaafs" übersetzt, weil „Symmetrie" in unserem Sinne eine bestimmte Art von Ebenmaafs ist, während Aristoteles hier die gesetzmäfsige Gliederung der Theile und ihr Verhältnifs zum Ganzen überhaupt meint. Wenn übrigens in der obigen Darstellung die Anordnung der Kriterien äufserlich eine andere ist als bei Aristoteles, der nämlich die „Begrenzung" nach „Ordnung" und „Ebenmaafs" stellt, so ist dies bei ihm durchaus nicht im Sinne einer logischen Aufeinanderfolge zu nehmen. Es kommt bei ihm sehr oft vor, dafs, wenn er verschiedene Bestimmungen hintereinander anführt, die allgemeinere zuletzt gestellt erscheint. So auch hier. Offenbar ist die „Begrenzung", schon ihrer Negativität halber das erste Bestimmungsmoment der Form, dem dann die positiven, sich auf den Inhalt des zunächst durch die Begrenzung nach Aufsen hin Bestimmten beziehenden Kriterien sich anschliefsen.

das Unendliche zum wahrhaft Positiven führt. Aristoteles drückt dies an einer andern Stelle[1]) so aus: „das Eine ist begrenzt, die „Vielheit aber hat Theil am Unendlichen“, d. h. am schlechten Unendlichen, wie es Hegel nennt. Diese positive Einheit nun des Begrenzten erfordert die Reflexion auf den Inhalt, oder: die Einheit ist andererseits eine innerliche, d. h. sie ist Ganzheit. Für die Vorstellung kann man dies dadurch deutlich machen, dafs man an jene künstlerische Einheit, die man in den bildenden Künsten die „Zeichnung“ nennt, erinnert, welche ebenfalls zunächst blos Umrifs, d. h. Begrenzung gegen die Aufsenwelt, dann aber als innere Zeichnung die Beziehung der Theile auf einander ausdrückt. Die Ganzheit, als solche positive Einheit, setzt also das Viele nicht aufserhalb als Unendliches und Negatives, sondern innerhalb als ebenfalls Begrenztes und Positives, d. h. als Mannigfaltiges, oder das Schöne als Ganzes ist die Einheit des Mannigfaltigen. Diese Einheit des Mannigfaltien definirt nun Aristoteles[2]) so, dafs er sagt, die Theile müfsten zum Ganzen in der Beziehung stehen, dafs „durch Versetzung oder Auslassung irgend eines Theils das Ganze „verändert und in Unordnung gebracht wird“. Es ist also die Ordnung (*τάξις*), welche die Einheit der Theile in ihrer Beziehung zum Ganzen bestimmt. Diese Ordnung enthält zugleich den Begriff der Vollständigkeit, weil sie nicht nur durch „Versetzung“, sondern auch durch „Auslassung“ eines Theils verletzt wird. So ist das Ganze in dieser doppelten Hinsicht, nämlich als Vollständigkeit und als richtige Stellung der Theile, Einheit des Mannigfaltigen.

c) Die richtige Stellung der Theile zum Ganzen bedingt aber zugleich die richtige Stellung der Theile zu einander; und in dieser Beziehung ist die Ordnung: Ebenmaafs (*συμμετρία*)[3]). Dies ist das dritte Moment der formalen Schönheit, worin, als dem höchsten, die ersten beiden, nämlich das negative der „Begrenzung“ überhaupt, als der Einheit gegen das Viele, und das positive der „Ordnung“, als der Einheit des Vielen im Ganzen, aufgehoben und aufgenom-

[1]) *Problem* XVII, 9. *τὸ μὲν οὖν ἓν ὥρισται, τὰ δὲ πολλὰ τοῦ ἀπείρου μετέχει.* — [2]) *Poetik.* VIII, 4. Es ist zwar auch dies zunächst in Hinsicht der Komposition des Dramas gesagt, allein für uns hat es doch auch allgemeine Bedeutung; er setzt daher noch hinzu: „Denn was durch sein Vorhanden- oder Nichtvorhandensein nichts deutlich macht (d. h. bedeutungslos ist), macht auch keinen organischen Theil des Ganzen aus.“ — [3]) „Ebenmaafs“ ist eigentlich nicht die richtige Uebersetzung von *συμμετρία*, obgleich es eine allgemeinere Bedeutung als „Symmetrie“ hat. Passender wäre „Harmonie“, wenn dies nicht dem griechischen Ausdruch *ἁρμονία* einen falschen Sinn unterlegte. *Συμμετρία* ist strenggenommen die „Abmessung der Theile in Hinsicht ihres Zusammenhangs untereinander“, was denn schliefslich dem „Ebenmaafs“ noch am meisten entspricht.

men sind. „Das Ebenmaafs“, sagt Aristoteles, „ist diejenige Ein„heit der Theile, welche sie in ihrer Verschiedenheit beläfst“, d. h. es ist keine Gleichheit, sondern ein Uebereinstimmen Ungleicher. *

2. Die konkrete Schönheit.

65. Die formale Schönheit, deren Bestimmungsmomente oben erörtert wurden, ist ganz abstrakt genommen die mathematische Schönheit; allein in dieser Abstraction beläfst Aristoteles den Begriff nicht, sondern, indem er gleich in der ersten negativen Bestimmung, nämlich der Begrenzung, das Gröfsenmaafs als näheres Moment der Begrenzung heraushebt, geht er von vornherein über die mathematische Schönheit hinaus. Für eine mathematische Form nämlich ist, kann man sagen, der Unterschied der Gröfse rücksichtlich ihrer negativen Bestimmtheit (gegen das unendlich Viele aufser ihr) ein gleichgültiger, oder ein Kreis ist als solcher gleich schön, ob sein Radius 10,000 Radien oder ½ Zoll grofs ist; es ist eben ein Kreis, und damit gut. Indefs ist doch auch Dies schon nicht ganz richtig, und zwar aus zwei Gründen. Sofern nämlich nach Aristoteles das Schöne nur für das anschauende Subjekt vorhanden ist, erscheint es nicht gleichgültig, ob ein Kreis grofs oder klein ist; sondern indem bei dem zu grofsen die Kreislinie sich für das Auge der geraden nähert, erscheint sie auch als Kreislinie nicht mehr so schön, als die kleinere, während bei dieser der zu rasche Schwung, nämlich wenn der Kreis so klein wird, dafs für das Auge die Anschauung des Linienhaften überhaupt durch Verschwinden in den Punkt aufhört, ebenfalls den Eindruck der Schönheit beeinträchtigt. Zweitens aber ist es für den Verstand in Hinsicht des Inhalts zwar indifferent, ob ein Kreis sehr grofs oder sehr klein sei; aber sofern der erste nicht mehr als Einheit, der zweite nicht mehr als Ganzes überschaut werden kann, hebt auch hier das fehlende Maafs der Gröfse zwar nicht die mathematische Richtigkeit, wohl aber die mathematische Schönheit auf. So weit also die mathematische Form unter dem Gesichtspunkt der Schönheit betrachtet wird, ist auch für sie das Moment der Gröfse weder unwesentlich noch entbehrlich. Näher gefafst ist also die formale Schönheit, sofern sie sich über die blofse mathematische Richtigkeit erhebt, selber etwas Höheres gegen die mathematische, nämlich die konkrete Schönheit der wirklichen Dinge oder die Naturschönheit.

66. Die Forderung des „nicht zu Grofsen“ und „nicht zu Kleinen“ schliefst die Ueberschaulichkeit des Ganzen im Verhältnifs zu seinen Theilen in sich; das schöne Ding soll als „Ganzes“ zur Anschauung kommen, d. h. als Einheit des Mannigfaltigen. Näher

spricht sich Aristoteles über dieses Moment der „Gröfse“ als wesentliches Moment der schönen Dinge in seiner *Poetik* aus.

Er hat dabei allerdings das Kunstwerk, und zwar eine bestimmte Gattung von Kunstwerken, nämlich das Drama, im Auge, allein was er darüber scheinbar vom blos praktischen Gesichtspunkt sagt, hat eine ganz allgemeine Beziehung auf die konkrete Schönheit überhaupt, deren höchste Stufe ja das Kunstwerk ist: „Der „Uebersichtlichkeit halber[1]) dürfe ein Gegenstand weder zu „grofs noch zu klein sein.“ Er bezieht damit die Schönheit durchaus auf die Anschauung, oder: die Schönheit ist nur für das schauende Subjekt vorhanden. Hieraus folgt also Dies, dafs der schöne Gegenstand zunächst als begrenzt angeschauter, sodann als ein maafsvoller ein schöner ist. Die Vergröfserung also nicht nur, sondern auch die Verkleinerung eines schönen Gegenstandes über ein bestimmtes Maafs hinaus hebt die Schönheit desselben auf; so gilt denn im Sinne des Aristoteles für das Gebiet des Schönen vorzugsweise der Satz, dafs „das Maafs von Allen Dingen der Mensch“ sei. Die betreffende Stelle lautet: „Da jedes Schöne“ — man sieht, dafs durch die Hinzufügung des Wortes „jedes“ der Begriff von ihm ganz allgemein gefafst wird —, „sei es ein lebendes Geschöpf“ (also auch die Naturschönheit) „oder irgend ein Ding, das aus ge„wissen Theilen besteht, diese nicht nur wohlgeordnet haben mufs“ (dies bezieht sich also schon auf das zweite positive Kriterium), „sondern auch nicht jede beliebige Gröfse haben darf — denn das „Schöne besteht in Gröfse und Ordnung“ (genauer: besteht nicht blos in der Ordnung der Theile zum Ganzen, sondern auch und zunächst in der Gröfse, d. h. in dem Maafs der Begrenzung[2]) — „so kann weder ein ganz winzig kleines Geschöpf schön sein, denn „hier fliefst die Anschauung in Undeutlichkeit zusammen . . ., noch „ein übergrofses, denn da geschieht die Anschauung nicht mit einem „Male, sondern es geht für den Anschauenden die Einheit und Ganz„heit verloren. Also, wie es bei den Körpern und den lebendigen „Geschöpfen gilt, dafs sie eine gewisse Gröfse haben müssen, die „aber leicht überschaulich ist, so auch bei den Fabeln“ (der Tragödie) . . . . Aber er fügt noch am Schlufs des Kapitels die weitere wichtige Bestimmung hinzu, dafs „im Allgemeinen der gröfsere

[1]) Aristoteles nennt dies ausdrücklich, in Hinsicht auf die räumliche Gröfse: *εὐσύνοπτον*, was „zusammen geschaut werden kann“, während er für die Zeitausdehnung *εὐμνημόνευτον* (was im Zusammenhange behalten werden kann) braucht; wobei das *εὐ* eben die in dieser Uebersichtlichkeit liegende Wohlgefälligkeit andeutet. Die Stelle ist die bekannte in der *Poetik* VII, 4—7. — [2]) *ὅρος τοῦ μήκους* nennt dies Aristoteles sehr richtig.

„Umfang, vorausgesetzt, dafs er übersichtlich bleibt, hinsichtlich der „Ausdehnung der schönere“ sei, womit er also dem Erhabenen eine nähere Verwandschaft zum reinen Schönen einräumt als dem Niedlichen[1]). *

67. Dies ist Alles, was Aristoteles über die konkrete Schönheit sagt; und es ist nicht zu leugnen, dafs seine Betrachtung über diese zweite Stufe der Schönheit nur eine dürftige Ausbeute für die Begriffsbestimmung gewährt. Es bedarf zwar dabei keiner besonderen Hervorhebung des Umstandes, dafs die drei Kriterien der formalen Schönheit, nämlich die Momente der Begrenzung, der Ordnung und der Ebenmaafses, auch hier Geltung haben, besonders aber das der Gröfse, als der durch das Maafs der Anschauung bestimmten Begrenzung. Allein zu einer näheren Erörterung des konkreten Gebiets der Naturschönheit kommt es bei ihm nicht; sondern er spricht, sofern auch ihm das Wesen der Kunst in der „Nachahmung der Wirklichkeit“ beruht, seine Ansichten darüber immer nur in Hinsicht der künstlerischen Darstellung des Schönen der Dinge aus. Ja, es scheint fast, als ob er von andern Normen der Schönheit als solchen, die sich auf die formale Schönheit im mathematischen Sinne beziehen, nichts wissen wolle, sondern das Kriterium, ob etwas in konkretem Sinne schön sei, lediglich in die Empfindung verlege. *Diogenes Laertes* erzählt nämlich, Aristoteles habe auf die Frage, was der Grund davon sei, dafs man die schönen Menschen und ihre Gesellschaft liebe, geantwortet: „Dies sei die Frage eines Blinden“. Abgesehen davon, ob diese Anekdote wahr und ob sie, wenn wahr, so zu fassen sei, dafs Aristoteles damit die objektive Bestimmbarkeit des Schönen leugnen, vielmehr die Quelle davon ausschliefslich in das anschauende Subjekt legen wolle, giebt es nun aber auch Stellen, welche wenigstens die Relativität des Schönen betonen, in dem Sinne, dafs die Schönheit sich bis in's Unendliche individualisire, also als absolute nirgend zu bestimmen sei. In solchem Sinne sagt er von der menschlichen Schönheit, sie sei „auf jeder Alterstufe (und auch „nach den Geschlechtern) eine verschiedene“[2]) — ein Ausspruch, der immerhin mehr werth ist, als die nichtssagende platonische Phrase von dem „einen Schönen“; wobei er dann in Hinsicht des durch die Schönheit erregten Lustgefühls bemerkt, dafs „dasjenige Schöne,

[1]) Vrgl. *Eth. Nicom* IV, 3, 5, wo Aristoteles in Bezug auf den menschlichen Körper sagt, dafs „dem Kleinen wohl das Prädikat einer niedlichen und ebenmäfsigen „Körperbildung zukomme, aber nicht eigentlich die Eigenschaft des Schönen“. Vrgl. *Polit.* VII, 9. — [2]) *Rhet.* I, 5: *τὸ κάλλος ἕτερον καθ' ἑκάστην ἡλικίαν ἐστί.*

„welches eine Begierde, ein Verlangen nach Genufs erregt[1]), nicht „das wahre Schöne sei, weil dies aufhöre in gleicher Weise schön zu „erscheinen, wenn die Begierde gestillt sei". — Aufser diesen Aeufserungen giebt vielleicht nur noch eine einzige Stelle Aufschlufs über Das, was Aristoteles sich unter der konkreten und, wie wir jetzt sagen können, individuellen Schönheit dachte, nämlich in der *Politik*[2]), wo er, die männliche Tüchtigkeit definirend, sie mit der Schönheit vergleicht, indem er sagt, mehr oder weniger tüchtig und schön sei jeder; „diejenigen aber nenne man so vorzugsweise, welcher die einzelnen „Trefflichkeiten, die sonst in der Menge zerstreut sich vorfänden, „in sich vereinige. So, wenn jemand ein schönes Auge habe, sei „er deshalb noch nicht schön, sondern wenn alles Andere auch an „ihm schön sei". — Diese verschiedenen Bestimmungen zusammengenommen führen zu dem Resultat, dafs Aristoteles die konkrete Schönheit im Sinne einer individuellen Einheit des Mannigfaltigen, als besonderer Schönheiten auffafste; wobei er nur unterliefs, das Reich der verschiedenen Individualismen in sich näher zu bestimmen.

3. Die ethische Schönheit.

68. Die Vermittlung zwischen der konkreten Schönheit und der ethischen Schönheit bildet nun bei Aristoteles die künstlerische Schönheit. Denn indem die konkrete Schönheit das Objekt der Nachahmung für die Kunst ist, diese aberand rerseits eine ethische Wirkung[3]) ausübt, welche, wie es scheint, Aristoteles der konkreten Schönheit in direkter Weise nicht beimifst, so ist ihm die Kunst das Mittelglied zwischen der schönen Wirklichkeit und der Schönheit der Seele. — Da wir hier das Künstlerische noch nicht behandeln können, so müssen wir uns vorläufig mit dieser Andeutung begnügen.

Die ethische Schönheit ist durch das Verhältnifs des Schönen zum Guten bestimmt, und dies führt uns denn wieder zum Ausgangspunkt der Betrachtung dieses Gebietes zurück.[4]) Dort nämlich wurde, wie man sich erinnert, das „Schöne" — um es kurz auszudrücken — als dasjenige Gute definirt, welches zugleich angenehm sei, wobei indefs zu bemerken ist, dafs Aristoteles den Begriff des Guten nicht in dem beschränkten platonischen Sinne des Zweckmäfsigen und Brauchbaren, sondern des an sich Erstrebens-

[1]) ὃ ἐπιθυμοῦντες χαίρομεν ὁρῶντες. Vergl. *Problem* X, 54. — [2]) *Politik.* III, 6. — [3]) So sagt er in der *Politik.* VIII, 5, wo von der Bildung schöner Sitten die Rede ist, dafs „die Gewöhnung an schöne Rythmen und Melodien auch Liebe zu schö„nen Sitten bei der Jugend zur Folge haben werde". — [4]) Siehe oben No. 63.

werthen fafst. Diese Bezeichnung verlegt aber das Gute durchaus in das Handeln, oder: der gute Mensch ist der, welcher nicht blos gute Absicht und guten Willen hat, sondern der auch danach handelt. Dieses gute Handeln nun ist zugleich ein schönes, wenn es für den Handelnden selbst mit Glückseligkeit, für den Zuschauer mit dem Gefühl des Angenehmen verbunden ist. Insofern fällt das Schöne mit dem Guten zusammen, sonst aber geht es auch darüber hinaus, weil es sich nicht auf das Handeln beschränkt, sondern auch an nicht handelnden, unbewegten Gegenständen (ἐν ἀκινήτοις) sich finde. An sich also sei das Gute und das Schöne verschieden (τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλὸν ἕτερον), doch — so scheint Aristoteles (gewissermaafsen als Koncession für die damals geläufige Phrase der καλοκἀγαθία) andeuten zu wollen — könne man das Gute unter gewissen (oben angegebenen) Beschränkungen auch ein Schönes nennen. Bei Lichte betrachtet, will also die sogenannte „ethische Schönheit" dem Aristoteles nicht recht zu Sinne; am allerwenigsten aber will er, wie Plato, das Gute im Sinne einer materiellen Zweckmäfsigkeit als Bedingung des Schönen betrachtet wissen. Vielmehr stellt er das Schöne geradezu in einen ausdrücklichen Gegensatz zum Zweckhaften (συμφέρον), z. B. wenn er[1]) als charakteristisch für die Jugend es bezeichnet, dafs sie „in ihrem Handeln mehr nach dem Schönen „als nach dem Zweckmäfsigen strebe"; wogegen er andrerseits in Hinsicht des Schönen in der Handlung sehr fein und strenge zwischen dem Guten an sich und dem Nützlichen unterscheidet, indem er bemerkt, dafs nur auf solche Handlungen, die auf das an sich Gute gerichtet sind, der Unterschied von „schön" und „nicht schön" angewendet werden könne, wogegen die auf einen materiellen Zweck gerichteten gar nicht unter solche Kategorie fallen.[2]) *

69. Hiemit dürfte das Wesentliche der aristotelischen Betrachtungen des Schönen nach seinen drei Stufen als formale, konkrete und ethische Schönheit gesagt sein. Bei Plato, welcher die formale Schönheit im aristotelischen Sinne gar nicht kennt, da seine Kriterien des Zweckmäfsigen, des Maafsvollen und Einfachen sogleich auf die konkreten Dinge bezogen werden, findet sich nun als dritte höhere Stufe nach der ethischen Schönheit die „Schönheit an sich" oder die absolute Schönheit, mit der sich

[1]) *Rhetor.* II, 12: μᾶλλον αἱροῦνται πράττειν τὰ καλὰ τῶν συμφερόντων, was Müller offenbar ganz falsch versteht, wenn er hinzusetzt, „der Zweck und die Tendenz der Handlung ist es also vornehmlich, um derentwillen sie καλή oder μὴ καλή zu nennen ist". Im Gegentheil! — [2]) *Polit.* VII, 13: πρὸς γὰρ τὸ καλὸν καὶ τὸ μὴ καλὸν οὐχ οὕτω διαφέρουσιν αἱ πράξεις πρὸς αὐτάς ὡς ἐν τῷ τέλει καὶ τῷ τινος ἕνεκεν. Auch dies hat Müller nicht ganz richtig verstanden.

Aristoteles seinerseits nicht befaſst, weil sie ihm ein inhaltsleeres Abstraktum ist. Die Stelle dieser „absoluten Schönheit“ nimmt bei ihm vielmehr die (von Plato ganz verachtete und gar nicht als des Namens Schönheit würdig betrachtete) Kunstschönheit ein, welche als die wahrhafte Realisation der in dem konkreten Schönen nur unvollkommen und in beschränkter Weise zur Erscheinung kommenden Idee gefafst wird. Hierin nun liegt der allerschärfste Widerspruch zwischen Plato und Aristoteles, ein Widerspruch, den wir seinem letzten Grunde nach zunächst zu betrachten haben.

§. 15. B. Das Kunstschöne bei Aristoteles.

a) der künſtleriſche Schein. b) Princip der Nachahmung. c) die Phantaſie.

70. Das Kunstschöne ist — wie wir sahen — bei Plato das Niedrigere, bei Aristoteles das Höhere gegen die konkrete Schönheit und überhaupt gegen die Wirklichkeit. Da dies der Hauptdifferenzpunkt ihrer so weit auseinandergehender Anschauungsweisen ist, so haben wir denselben zunächst näher in's Auge zu fassen. Die ersten praktischen Konsequenzen dieses differenten Grundprincips betreffen: *a*) hinsichtlich des Inhalts, ihre Verstellungen von dem Wesen des Scheins in der Kunst, *b*) hinsichtlich der Form, den Begriff der Nachahmung; zwei Begriffe, welche übrigens durchaus Korrelate sind, sofern sie die beiden nothwendigen Seiten des Begriffs des Künstlerischen überhaupt darstellen.

a) Was zunächst den Begriff des Scheins betrifft, so ist darüber zur Verständigung in Hinsicht der Differenz zwischen Plato und Aristoteles eine kurze Vorbemerkung zu machen[1]). Wir knüpfen dabei an die gewöhnliche Vorstellungsweise an, wonach der „Schein“ zunächst einen Gegensatz gegen die Wirklichkeit bildet: in diesem Sinne sagt man denn, etwas sei „nur Schein“, d. h. es fehle ihm die Realität des Daseins. Andrerseits ist einleuchtend, dafs der Schein nicht überhaupt einfache Negation des Daseins ist, so dafs Schein und Nichtdasein schlechthin identisch wären; denn die im „Schein“ liegende Negation richtet sich nicht gegen die ganze Wirklichkeit, sondern nur gegen den besonderen Inhalt derselben, während sie die Form bestehen läfst. So gefafst, erhält der Schein die Bedeutung einer Identität der Form, in welcher der Inhalt negirt

[1]) Näher wird über die wichtige Bestimmung dieses Begriffs, der bisher in keiner Aesthetik hinlänglich gewürdigt ist, im Systeme der Aesthetik selbst gehandelt werden. Hier ist nur das ganz Allgemeine erörtert. — Vergl. auch die Ansicht Schillers darüber (s. unten No. 314).

ist. Fehlte dem Schein diese Identität der Form ebenfalls, so wäre der Schein überhaupt das Unwirkliche nach Inhalt und Form, d. h. der einfache Widerspruch gegen die Realität. Als solcher wäre er aber nicht mehr Schein, sondern fiele selbst unter den Gesichtspunkt des Wirklichen, nur als das Negative derselben. Dies ist die objektive Seite in der negativen Stellung des Scheins gegen die Wirklichkeit: die Identität der Form unter Aufhebung des besonderen Inhalts. — In subjektiver Beziehung wird nun die inhaltsleere Identität der Form Ursache der Täuschung, welche der Schein im Subjekt hervorruft. „Täuschung“ hat nun als Scheinwirkung denselben Sinn, nämlich dafs sie nur formaler Natur ist, sofern ihr das Moment der Realität des Inhalts mangelt. Nur Der „täuscht“ sich, d. h. hält den Schein für die Wirklichkeit, der einen irrigen Schluſs von der Identität der Form auf die Identität des Inhalts macht. Ein solcher Schluſs beruht auf der, aus der konventionellen Erfahrung geschöpften verständigen Reflexion, dafs Inhalt und Form zusammenfallen müssen und dafs folglich, wo die Form auftrete, auch der betreffende Inhalt dahinter stecken müsse. Die Wahrheit aber ist, wie jedes Spiegelbild (wodurch sich auch ein Thier täuschen läfst, das also dieselbe Reflexion macht) lehrt, dafs Form und Inhalt in keinem unbedingten Zusammenhang stehen, sondern auseinander fallen können.

In dieser negativen Stellung des Scheins zur Wirklichkeit, und zwar sowohl nach seiner objektiven wie subjektiven Seite hin, liegt nun ein Widerspruch gegen das Konkrete, Substanzielle, Wahrhafte; und so erhält der „Schein“ die Nebenbedeutung des Wesenlosen und, wenn sich damit das Moment einer beabsichtigten Wirkung verbindet, des Lügenhaften: objektiv als „Betrug“, subjektiv als „Verstellung“, „Lüge“ u. s. f. Hiemit ist denn der Schein in's Sittliche hinübergeleitet, was, wie wir sehen, von Plato in Hinsicht des künstlerischen Scheins geschah, weil er diesen ebenfalls nur im negativen Sinne fafste. Solch' Schein sei dann viel schlimmer als die offne Bosheit, ein „falscher Freund“ weit gefährlicher als ein offner „ehrlicher“ Feind, weil der Arglose und Vertrauende ohne Schutz gegen derartige maskirte Schlechtigkeit ist. Auf den Gebieten der Wissenschaft und Sittlichkeit wird solche Lüge in der Form der Wahrheit und Redlichkeit als „Sophistik“ und „Heuchelei“ mit Grund verachtet, und es erscheint daher zunächst die Folgerung gerechtfertigt, dafs der Schein, als Betrug und Lüge, auch in dem Gebiet der Kunst, als der dritten, jenen beiden gleichberechtigten Sphären, sein verächtliches Aequivalent habe, oder dafs, wie der

Schein des Wahren und Guten, so auch der Schein des Schönen zu verdammen sei. Sofern nun die Kunst, könnte man weiter schliefsen, auf Schein hinarbeite, sei sie ebenfalls zu verwerfen; sollte sich gar herausstellen, dafs der Schein das eigentliche Wesen der Kunst bildet, dann sei die Kunst überhaupt eine verdammenswerthe Sache und der Künstler als solcher ein Lügner und Betrüger.

Dies ist nun der Standpunkt Plato's, welcher, wie wir sahen, das Kunstwerk als „Scheinbild des Scheinbildes eines Scheinbildes“ betrachtete und als solches verwarf, im günstigsten Falle alles künstlerische Thun als ein zweckloses, im Grunde aber als ein auf Betrug berechnetes Nachahmen verdammte[1]). Dafs er dies that, davon liegt aber der Grund lediglich darin, dafs er den Schein nur in seiner negativen Stellung gegen die Wirklichkeit in's Auge fafste.

71. Nun hat aber der „Schein“ auch eine positive Stellung zur Wirklichkeit, und diese beruht darin, dafs das Scheinen, als das In-die-Erscheinung-Treten der Idee, das Wesen des Wirklichen selbst ausmacht und den eigentlichen wahrhaften Inhalt desselben bildet. Ohne solches Scheinen ist eine Verwirklichung der Idee überhaupt nicht denkbar; und somit hat denn die Wirklichkeit durchaus keine Veranlassung, sich auf ihren Gegensatz gegen den blofsen Schein viel einzubilden. Im Gegentheil; aus der stolzen Selbstgewifsheit ihrer Substanzialität und Wahrhaftigkeit wird sie durch den Umstand aufgeschreckt, dafs sie als Wirklichkeit, d. h. als mit der Zufälligkeit der Einzelheit der Dinge behaftete Unvollkommenheit des Daseins, doch in steter Differenz gegen die Idee bleibt, die sie zum Erscheinen trieb, und selber also nur ein Schein gegen die Idee ist; oder: die Wirklichkeit ist nicht die Wahrheit. Die „Erscheinung“, als das aus dem Reich des Ideellen entlassene, der Macht und Unbill des Zufalls anheimgegebene Wahre, wird so der Idee selbst entfremdet und damit, als Endlichkeit und Unvollkommenheit, die Negation der Idee. Haben wir also vorhin den Schein einerseits als ein Negatives gegen die Wirklichkeit erkannt, nämlich gegen deren besonderen Inhalt, so stellt sich hier also die Wirklichkeit selbst gegen die Idee als ein Negatives dar; und es ist nur zu fragen, wie diese beiden Negativitäten sich zueinander verhalten. Fassen wir zunächst das Wirkliche in's Auge.

Ist die Wirklichkeit als der Prozefs der Selbstrealisation der Idee zu fassen, so ist sie in doppeltem Sinne ein Scheinen der Idee, einmal nämlich in dem Sinne, dafs die Idee in ihr „erscheint“,

[1]) Siehe oben No. 40 am Schlufs.

sodann in dem, dafs die Idee als solche in ihr „nur scheint“, d. h. nicht völlig aufgeht und zur Verwirklichung gelangt. Diese beiden Seiten sind für die Bestimmung des Verhältnisses des Künstlerischen gegen das Wirkliche in ihrer Trennung festzuhalten; namentlich die zweite, welche man auch so ausdrücken kann, dafs, wie nach der Bibel, all' unser Wissen nur „Stückwerk“ (nämlich der Wahrheit), so auch die Wirklichkeit nur als Stückwerk der Idee betrachtet werden dürfe. Jener Ausdruck (Stückwerk) deutet nämlich nicht blos die Unvollkommenheit unsers Wissens im Verhältnifs zur Wahrheit an, sondern auch das Bestreben, das Wahre zu erreichen, nur dafs dies Bestreben nicht völlig zum Ziel kommt. In demselben Sinne wohnt auch dem Wirklichen das Bestreben inne, die Idee zu erreichen, nur dafs dies ebenfalls nur theilweise und unvollständig gelingt.

72. Indem nun die Kunst, als nachahmende, sich die Wirklichkeit als Objekt setzt, scheint sie zunächst in demselben Verhältnifs des Stückwerks gegen die Natur zu stehen, wie diese selbst gegen die Idee — und dies ist Plato's Ansicht —; sofern aber diese Nachahmung der Natur im Hinblick darauf, dafs in dieser die Idee zur Erscheinung kommt, gefafst wird, richtet sie sich als künstlerische Nachahmung nur auf das Ideelle in der Natur, d. h. auf die Idee selbst, wodurch andererseits die Natur als zufällige Wirklichkeit auch gegen die Kunst zum blofsen Schein herabgesetzt wird, oder: das Natürliche ist in dem Kunstwerk nur ein Schein gegen das ihm als wesenhaft gestaltete Ideelle. Durch diese Negation des Negativen in der Wirklichkeit wird nun die Kunst die positive Verwirklichung der Idee selbst und so das Höhere gegen die Naturwirklichkeit —: dies ist die Ansicht des Aristoteles. Indem dieser nämlich das Kunstwerk als das gereinigte Bild der Wirklichkeit auffafst[1]), setzt er das Princip der künstlerischen Gestaltung eben darin, dafs jene Scheinbildung des Plato keine Potenzirung des Scheins als eines blofsen Trugsbildes, sondern vielmehr ein Destillationsprozefs sei, wodurch die Idee, befreit und gereinigt von den Schlacken und Verstümmelungen des Zufälligen und Unwahren in der Wirklichkeit, zu sich selbst zurückgeführt und wiederhergestellt wird. Dies ist die

[1]) Als einer der tiefsten und wahrhaft spekulativen Aussprüche des Aristoteles, worin diese Ueberzeugung ausgedrückt ist, kann jenes erhabene Wort von ihm betrachtet werden, dafs „die Poesie sowohl philosophischer als auch ernsthafter sei als die Geschichte“ (*καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας*), womit er das Drama als das gereinigte Bild der geschichtlichen Wirklichkeit bezeichnet.

grofse That des Aristoteles, wodurch für alte Zeiten der Kunst neben der Wissenschaft und der Sittlichkeit eine gleichberechtigte Stellung als nothwendiger Verwirklichungssphäre der Idee gesichert ist. Bei ihm fallen daher nicht, wie bei Plato, die Begriffe des Schönen und des Künstlerischen auseinander, sondern vielmehr so zusammen, dafs er in dem letztern erst die wahrhafte Realisation des Schönen als des nach Maafsgabe der Idee gereinigten Bildes der Wirklichkeit erkennt.

Zur näheren Bestimmung des Begriffs des „Künstlerischen“ haben wir nun zwei Momente desselben in's Auge zu fassen, in welche Aristoteles das Wesen des Kunstschönen gegenüber der blofsen Naturwirklichkeit setzt und welche er nach der Seite der künstlerisch-schaffenden Thätigkeit als „Nachahmung“ (*μίμησις*), nach der Seite der künstlerischen Wirkung als „Reinigung der Empfindungen“ (*κάθαρσις*) bezeichnet. Obschon er nun zwar diese Wirkung (als *κάθαρσις τῶν παθημάτων*) zunächst oder überhaupt auf die Tragödie bezieht, als welche „durch Erregung von Furcht und Mitleid „die entsprechenden Leidenschaften reinige“ — weshalb denn dieser Begriff auch erst später (s. unten No. 87) erörtert werden kann —, so liegt doch auf der Hand, dafs beide Momente, die *μίμησις* und die *κάθαρσις*, in einer innigen Wechselbeziehung stehen, ja geradezu sich wie Ursache und Wirkung zu einander verhalten; somit auch die letztere nicht für die Tragödie allein, sondern wie die erstere für die Kunst überhaupt Geltung hat. Dies ergiebt sich schon aus der Ansicht des Aristoteles von dem Kunstwerk als dem gereinigten Bilde der Wirklichkeit. Denn eben wie diejenige „Nachahmung“, welche das Wesen der Kunst ausmacht, eine objektive Reinigung im ideellen Sinne behufs der künstlerischen Wirkung ist, so ist diejenige „Reinigung“, welche Aristoteles als *κάθαρσις τῶν παθημάτων* bezeichnet, eine subjektive Reinigung auf Grund der künstlerischen Wirkung. Dies wird später bei der Erörterung der Ansichten des Aristoteles über die Tragödie näher nachgewiesen werden[1]).

Was zunächst das eine Moment, die Nachahmung, als die objektiv-formale Seite der künstlerischen Thätigkeit, betrifft, so ist auch hiebei vor Allem nach der Differenz zu fragen, welche zwischen Plato und Aristoteles in Betreff ihrer Auffassung dieses Princips herrscht.

73. *b*) Dafs das Wesen der Kunst — im engeren Sinne dieses Worts — in der Nachahmung bestehe, ist, wie wir gesehen haben[2]),

[1]) Vergl. unten No. 88. — [2]) Siehe No. 31.

die frühste Ansicht, welche überhaupt bei den Griechen in ästhetischer Beziehung auftritt. Man verstand darunter — im Gegensatz zu den „erzeugenden“ Künsten, welche, wie die Zimmermannskunst, die Schuhmacherei u. s. f. nicht nachahmen, sondern etwas Selbstständiges und Zweckmäfsiges schaffen — die an sich zwecklose, unter Umständen sogar schädliche Kopirung der Natur. Plato erhebt sich keineswegs über diese Vorstellungsweise und räumt den nachahmenden Künsten, wie wir wissen, nur insofern eine relative Geltung ein, als sie als Mittel für Erziehungszwecke verwandt werden könnten[1]), den Künstlern aber spricht er nicht nur die Einsicht in das wahre Wesen der Dinge ab, sondern auch das redliche Streben danach. —

Indem wir dieser Ansicht nun die des Aristoteles gegenüberstellen, wäre eigentlich zuvor zu untersuchen, ob überhaupt und in wiefern das Wesen der Kunst hinsichtlich ihrer formalen Thätigkeit in der Nachahmung bestehe. Diese Frage kann indefs hier nur andeutungsweise beantwortet werden[2]), und zwar im Allgemeinen dahin, dafs allerdings die Nachahmung die formale Basis des künstlerischen Thuns ist, sofern die Kunst an die Erscheinung überhaupt gebunden ist; dies ist sie aber wieder dadurch, dafs sie nicht für das Denken, wie die Wissenschaft, auch nicht für das Wollen, wie die Sittlichkeit, sondern für das Anschauen thätig ist und sich ausschliefslich darauf bezieht. Diese Gebundenheit an das Erscheinende, d. h. an die Wirklichkeit, fafst nun Aristoteles nicht in dem oberflächlichen platonischen Sinne, als ob die Kunst nichts sei als platte Kopirung dieser Wirklichkeit, sondern in dem tieferen, dafs sie sich vielmehr auf die in der Wirklichkeit zur Erscheinung kommende Idee selbst beziehe, nicht also die Wirklichkeit als solche, sondern insofern diese die Idee realisire, nachahme. Denn an diese Idee ist ja die Wirklichkeit selbst ebenfalls gebunden und in viel beschränkterer Weise als die Nachahmung der Kunst an sie, die Wirklichkeit. Indem nun die Nachahmung sich eigentlich auf die in der Wirklichkeit erscheinende Idee richtet, ist sie von der Wirklichkeit als solcher, d. h. als dieser zufälligen Endlichkeit, vielmehr unabhängig, oder sie ist grade als „nachahmende“ Thätigkeit freies Gestalten. Durch diese Freiheit gegen die Wirklichkeit ist sie aber im Stande, die Idee in höherer Weise zu verwirklichen, als dies in der Wirklichkeit selbst geschieht, mit andern Worten: bei Aristoteles fällt der Begriff des „Nachahmens“

[1]) S. No. 41 bis 42. — [2]) Ihre volle Erledigung kann sie erst im Systeme der Aesthetik selbst finden.

aristotelischen Standpunktes nach dieser Seite hin überhaupt konstatirt werden; eine Grenze, die übrigens wesentlich die Grenze der antiken Anschauung überhaupt ist.

77. *c*) Die Phantasie, als die subjektive Quelle der künstlerischen Nachahmung, nimmt an dieser insofern Theil, als sie an die Idee gebunden erscheint, welche sie vor der äufserlichen künstlerischen Gestaltung innerlich gestaltet, d. h. im aristotelischen Sinne „nachahmt". Die äufserliche künstlerische Gestaltung hat also zwischen sich und der Idee ein doppeltes Medium, einmal die Phantasie, die nach der Idee das Urbild schafft, und die Wirklichkeit, welche das materielle Substrat dieses Urbildes ist. So wird die Nachahmung, im engeren Sinne der künstlerischen Gestaltung, zunächst eine Nachahmung des Phantasiebildes, welches sie in ähnlicher (nämlich ebenfalls nur beschränkter, weil mit der Einzelheit behafteter) Weise im Kunstwerk verwirklicht, wie die Natur eine Verwirklichung der Idee ist. Insofern ist also auch kein Kunstwerk „vollkommen", als stets eine Differenz gegen das Phantasiebild bleibt, oder, wie man zu sagen pflegt: der Künstler erreicht sein Ideal nie völlig. Andererseits bleibt aber doch das Phantasiebild gegen das Kunstwerk eine Abstraction, denn nur durch die äufserliche Gestaltung und in ihr vermag das Phantasiebild sich bis in alle konkreten Einzelheiten hinein zu verwirklichen: das konkrete Ideal entsteht also strenggenommen erst aus dem sich vollendenden Kunstwerk selbst durch Negation der in demselben durch die Einzelheit gesetzten Beschränktheit und Unvollkommenheit. Dies ist kurz das Verhältnifs der Phantasie als schöpferischer Thätigkeit zur äufserlichen Gestaltung und zum Produkt derselben, dem Kunstwerk.

78. Aristoteles bedient sich manchmal zur Bezeichnung des Wesens der Phantasie des Ausdrucks, sie sei „ein dichterischer Wahnsinn". Wir haben oben diesen Ausdruck „Wahnsinn" (*μανία*) schon bei Plato gefunden [1]), aber freilich als abstraktes Schauen des absoluten Schönen im leeren Jenseits; und wenn Aristoteles denselben oder ähnliche Ausdrücke braucht, so thut er dies nicht etwa, um Plato beizustimmen, sondern — gerade wie bei der *μίμησις* — um gegen solche verhimmelnde Phantastik in schärfste Opposition zu treten; der Art, dafs er sogar ironischer Weise diesen dichterischen Wahnsinn als pathologisches Phänomen in ganz physiologischer Weise zu erklären unternimmt. Zunächst aber bestimmt

[1]) S. oben No. 35.

er die Phantasie nach ihrer positiven Seite als eine Naturanlage, welche in der angebornen Gabe bestehe, sich lebhaft Alles im Innern gleichsam als Bild vor den inneren Blick zu stellen [1]). Er spricht dies zwar nach seiner Gewohnheit nur in Form einer praktischen Regel für die tragischen Dichter aus, aber aus dem Weiteren geht hervor, dafs er es doch ganz allgemein als Begriff fafst. „Er müsse" — sagt er — „sich Alles bis in's Einzelnste so lebhaft vorstellen, „als sei er bei dem Vorgange selbst gegenwärtig gewesen und habe „es mit eigenen Augen gesehen. Denn nur so könne er das jedes„mal Passende finden". Hier nimmt also Aristoteles die Phantasie vorläufig in ihrer niedrigsten Form als Einbildungskraft.

Weiter aber unterscheidet er dann die Form dieser Thätigkeit nach zwei besonderen Momenten, die er zwar mit einem „Entweder „— Oder" einander gegenüberstellt, jedoch so, dafs es nicht zweifelhaft ist, sie seien seiner Ansicht nach nur abwechselnd in Thätigkeit, ohne einander nothwendig auszuschliefsen. Jenes „lebhafte „Vorstellen", setzt er hinzu, „werde einmal durch ein lebhaftes „Temperament möglich, welches den Dichter befähige, sich selber „in den zu schildernden leidenschaftlichen Zustand zu versetzen, also, „wenn er einen Zornigen darstellen wolle, selber in sich eine zorn„nige Aufregung hervorzurufen; oder aber durch natürliches „Genie. Dieses könne sich (ohne Aufregung) mit Leichtigkeit in „alle möglichen Zustände versetzen, während jenes leicht in Ekstase [2])" gerathe. Der Gegensatz zwischen dem *εὐφυής* (dem natürlichen Genie) und dem *μανικός* (dem Begeisterten), worin dem Ersten die „Euplastik", d. h. die freie besonnene Gestaltung nach dem ideellen Vorbilde, dem Andern die „Ekstase" zugeschrieben wird, ist nun aber, wie bemerkt, nicht so zu fassen, als wolle Aristoteles damit zwei einander ausschliefsende Arten von Dichtern oder auch Fähigkeiten bezeichnen, sondern er will nur andeuten, dafs in verschiedenen Momenten bei demselben Dichter, oder bei verschiedenen Dichtern überhaupt die eine oder andere Fähigkeit vorwalte [3]). Das Erstere ist bei dem Genie der Fall, welches also damit als diejenige Kraft bezeichnet wird, welche Klarheit des Gestaltens mit Wärme der Begeisterung verbindet; das Zweite bei der leidenschaftlichen Erregbarkeit des Temperaments, welche aber auch der Besonnenheit

[1]) *Poetik* Cap. 17 im Anfange. — [2]) *Poetik* 17, 2: *δι' ὃ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ. τούτων γὰρ οἱ μεν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν.*

[3]) Dies geht, wie schon Müller (II, 26) richtig bemerkt, auch daraus hervor, dafs er an einer andern Stelle die Poesie überhaupt etwas Göttliches (*ἐνθεόν τι γὰρ ἡ πόιησις Rhetor.*, III, 7 am Schlufs) nennt, weshalb sie immer die Sprache der Begeisterung rede.

Dieser Ausdruck scheint dem ersten Anblick nach einen Widerspruch zu enthalten, sofern die Wahrnehmung eben als sinnliche sich doch auf ein reales Objekt zu richten hat, was ihren Inhalt bildet. Allein die Realität kann auch eine blos vorgestellte sein: und in der That meint hier Aristoteles nicht eigentlich die Wahrnehmung im engeren Sinne, sondern die Vorstellung sinnlich wahrnehmbarer Objekte. Dann aber liegt in seinen Worten die in dieser prägnanten Fassung bewundernswürdig ausgedrückte Wahrheit, dafs die Phantasie das rein innerlich Erschaute nicht als Gedanke, sondern in Formen gestalte, welche denen der Wirklichkeit konform sind[1]): — Dies aber ist eben das gestaltende Wesen der künstlerischen Phantasie im strengsten Sinne[2]). Durch die Zusammenstellung von Sinnlichkeit und Stofflosigkeit unterscheidet er also die Thätigkeit der Phantasie einerseits vom sinnlichen Anschauen, andrerseits vom Denken, als dem reinen, gar nicht an sinnliche Formen gebundenen Erkennen. Von dieser Definition macht nun Aristoteles — und dies bestätigt die obige Auffassung — eine praktische Anwendung auf einzelne Künste, und zwar nicht blos auf die Poesie, sondern auch auf die Musik. Hier stellt er nämlich[3]) bei Eintheilung der Tonweisen denselben Unterschied der Besonnenheit und der Ekstase auf, indem er die abstrakt enthusiastischen Weisen, gleichsam als musikalischen Schwulst, den energischen, thatkräftigen (*praktischen*, wie er sie nennt) streng entgegensetzt. — Wie nun freilich die Phantasie, als diese besonnene und zugleich begeisterungsfähige Gestaltungskraft des Künstlers, sich individualisire, oder: wie die Phantasie des Dichters sich von der des Musikers, und die beiden von denen der bildenden Künstler unterscheide: darüber spricht sich Aristoteles nicht aus, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er keine allgemeine Aesthetik, sondern nur eine „Poetik“ geschrieben hat, seine Absicht also zunächst immer doch auf den Dichter und dessen besondere Thätigkeit gerichtet war. Zugleich aber war auch dies rücksichtlich des allgemeinen Werthes seiner Erörterung insofern wiederum wichtig, als ja die *ποίησις* im eigentlichen Sinne (als Schaffen) die allgemeine Grundlage aller specifisch künstlerischen Darstellung ist, oder wie wir sagen: Jeder Künstler ist (in diesem allgemeinen Sinn)

[1]) Dies erklärt auch, warum Aristoteles die Phantasie in Hinsicht der Bestimmtheit ihrer Wahrnehmung gegen die sinnliche Wahrnehmung als schwächer erklärt, indem er „das Phantasiebild als eine schwache sinnliche Vorstellung“ bezeichnet. Die Stelle steht *Rhetor.* I, 11, 1. — [2]) Wir werden später diesen aristotelischen Gedanken einer „besonnenen Ekstase“ oder einer „ekstatischen Besonnenheit“, als Wesen der künstlerischen Phantasie, in Schelling's „bewufst-unbewufster Thätigkeit“ wiederfinden (S. unten No. 430). — [3]) *Politik* VIII, 7.

Poet, daher auch „poetisch“ in seinem Gegensatz zu „prosaisch“ das innere Charaktermerkmal aller künstlerischen Produktion ist. *

§. 16. C. Die Künste in ihrer Gliederung.

80. Nachdem wir somit das eine Moment des Künstlerischen, nämlich die „Gestaltung“ als specifische Thätigkeit des künstlerischen Subjekts, nach seinen beiden Seiten, die Aristoteles als Nachahmung, d. h. als äufserliche Gestaltung, und als *Phantasie*, d. h. als innerliche Gestaltung, bezeichnet, betrachtet haben, bliebe noch das andere Moment des Künstlerischen, nämlich die Wirkung des Kunstwerks auf den Beschauer zu erörtern. Vorläufig ist jedoch nur zu sagen, dafs Aristoteles zwar ebenfalls das begierdelose Lustgefühl als solche Wirkung bezeichnet, aber diesen Begriff doch tiefer — wenn auch freilich zunächst im Hinblick auf die Tragödie — als „Reinigung der Leidenschaften“ auffafst. Da die *κάθαρσις τῶν παθημάτων* einen wesentlichen Punkt seiner Theorie über das Drama bildet, so müssen wir zur Betrachtung derselben die Darstellung der von ihm aufgestellten Gliederung der Künste vorausschicken.

81. Dieselbe ergiebt sich im Allgemeinen bereits aus der obigen Betrachtung über die verschiedenen Arten der Nachahmung. Denn indem Aristoteles diese als Bedingung der künstlerischen Darstellung überhaupt betrachtet und in ihr zunächst Gegenstand, Mittel und Modus unterscheidet — eine Untersuchung, die, wie wir gesehen haben, sich schliefslich für die Eintheilung in der Unterscheidung der materiellen Mittel koncentrirt — müssen die Künste nach Zahl und Beschaffenheit dieser Mittel selber in Unterschiede zerfallen. In der „Rhetorik“ führt er als gelegentliche Beispiele drei an: die Bildhauerkunst, die Malerei und die Dichtkunst, denen dann in der „Poetik“[2]) noch die Tanzkunst und die Musik hinzugefügt werden. Von allen diesen sagt er, „ihre gemeinsame „Eigenschaft sei die Nachahmung, und zwar die Nachahmung von „Gemüthsstimmungen oder Handlungen; verschieden seien sie hinsichtlich der Wirkungsmittel, indem die Poesie zunächst durch „das „Wort“, sodann auch aufserdem durch „Melodie“ und „Rythmus, die Musik durch die beiden letzteren, die Tanzkunst nur „durch das letzte Moment, nämlich durch den Rythmus der körperlichen Form, nachahmen“. — Dies sind die Künste der Bewegung.

[1]) *Rhetor.* I, 11. — [2]) *Poetik* I im Anfange 2 und 5.

Die der Ruhe, nämlich die Malerei und Plastik, wirkten: jene durch „Farbe“, diese durch „Körperform“ (*χρῶμα* und *σχῆμα*). Die weitere Eintheilung der Künste in Kunstgattungen, welche er nur für die Künste der Bewegung durchführt, wird dann durch den Gegensatz in der besonderen Qualität der Darstellungsobjekte oder in der Form der Nachahmung bedingt, so in der Poesie die Eintheilung in *Epos*, *Lyrik* und *Drama* durch die Form der Nachahmung, der zwischen *Tragödie* und *Komödie* durch die Qualität der Objekte, von denen die der Tragödie der (ernsten) Idealwelt, die der Komödie der (heiteren) Wirklichkeit angehören; ähnlich in der Musik und Tanzkunst. *

1. Die Poesie. Begriff und Eintheilung.

82. Die Poesie ist diejenige Kunst und unter ihren Gattungen ist es wieder das Drama, die Tragödie, welcher Aristoteles die meiste Aufmerksamkeit zugewandt, die einzige, der er ein selbstständiges Werk gewidmet hat. Was er darüber gesagt, ist hier nach den verschiedenen Seiten, welche die Poesie der Betrachtung darbietet, auseinander zu halten und, vom Allgemeinen ausgehend, zu ordnen, und also seine Auffassung *a*) über den Begriff der Poesie, *b*) über das nachahmende Princip derselben als Eintheilungsgrund für die besondere Gattungen; *c*) über die besonderen Gesetze dieser Gattungen, wobei denn auch das poetische Kunstwerk hinsichtlich seiner Wirkung zu berücksichtigen ist, zu betrachten.

a) Was den aristotelischen Begriff der Poesie betrifft, so kann er in Form einer Definition so ausgedrückt werden, dafs die „Poesie“ vermittelst des Wortes Gemüthsstimmungen und Handlungen zur Darstellung bringe. Die Gemüthsstimmungen (*ἤθη*) sind nicht immer nothwendig für den Inhalt, wohl aber die Handlungen (*πράξεις*). Ferner ahmen zwar auch die andern Künste Gemüthsstimmungen oder Handlungen oder beides nach, aber sie thun dies nicht durch das Wort, sondern durch andere Mittel der Darstellung. — Nun scheint aber mit jener Definition die Poesie nicht genug gegen die Prosa unterschieden zu sein, denn auch von dieser könnte man sagen, dafs sie (wenn auch nicht ausschliefslich) Gemüthsstimmungen und Handlungen durch das Wort zu schildern vermag. Zu „schildern“ ja, aber nicht darzustellen, oder wie Aristoteles sagt, „nachahmen“, d. h. zur lebendigen Gestaltung bringen. Wir sehen also auch hier, wie die Form des „Nachahmens“ überall für Aristoteles das in der Kunst Bestimmende ist, d. h.

Dasjenige, was den Inhalt erst zu einem künstlerischen macht. Nicht in der äufserlichen Form, im Metrum und im Rythmus, sieht er daher das künstlerische Element der Poesie, sondern er sagt ausdrücklich, dafs es auch Poesie ohne Metrum, wie metrische Prosa gebe [1]). Sofern nun die poetische Sprache eine nachahmende ist, erregt sie ein ästhetisches Wohlgefallen [2]), nicht aber insofern sie rythmisch gestaltet ist. Die Elemente des *μέλος* und *ῥυθμός* sind ihm lediglich äufserliche Verschönerungsmittel der Sprache, welche nur für gewisse Arten der Poesie eine relative Nothwendigkeit besitzen.

Um so mehr, da in dieser äufserlichen Schmuckform das Wesen des Poetischen nicht besteht, ist das Verhältnifs in's Auge zu fassen, in welchem Aristoteles die Poesie zur Prosa überhaupt, sodann im Besondern zur Redekunst, zur Geschichtserzählung und zur Philosophie betrachtet. Der *λόγος ψιλός* oder die prosaische Wortform ist ihm, wie bemerkt, ebensowenig ein bestimmendes Element für den Begriff der Prosa, wie das Metrum für den der Poesie; daher er von der Epopoie sagt, sie könne entweder in ungebundener oder gebundener Rede (*λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις*) nachahmen [3]). Wenn er zwar die sokratischen Dialoge, obschon sie in Prosa geschrieben wären, durchaus zu den Dichtungen rechnet, so scheint hier wohl wieder eine jener ironischen Seitenwendungen erkannt werden zu müssen, mit denen Aristoteles gelegentlich Plato regalirt. Denn indem er diese Dialoge, gleich den sophronischen und xenarchischen Mimen, für Nicht-Prosa erklärt, spricht er ihnen zugleich den philosophischen Charakter ab, zu verstehen gebend, sie seien nur gleichsam poetische Schwärmereien. Im Wesentlichen beruht also nach Aristoteles die Poesie in zwei Momenten, in dem Mythos, was wir schlechthin als „Erfindung“ bezeichnen können, und in der Nachahmung. Wenn er daher, den Homer und den Empedokles einander gegenüberstellend, bemerkt [4]), dieser sei „trotz

---

[1]) *Poet.* IX. *Δῆλον ἐκ τούτων, ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων* (er hat hier zunächst die Tragödie im Sinne, allein der „Mythus“ kann schlechthin als Erfindung eines ideellen Inhalts, welcher durch das Wort zu gestalten, d. h. nachzuahmen sei, aufgefafst werden) *εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν.*

[2]) *ἡδυσμένος λόγος*, *gewürzte Sprache*, nennt er deshalb die poetische Diction (*Poet.* VI, 2), aber nur in äufserlicher Weise, da er sie als bestehend im Rythmus, in der Harmonie und in der Melodie betrachtet, die ja doch nur für gewisse Gattungen nöthig sind. — [3]) *Poet.* I, 6. — [4]) Es ist dies eine der wenigen, aus dem verloren gegangenen Werke des Aristoteles *περὶ ποιητῶν* bei Diogenes Laert. (I, VIII, 57) erhaltenen Stellen: *Ὁμηρικὸς ὁ Ἐμπεδοκλῆς καὶ δεινὸς περὶ τὴν φράσιν γέγονε* (mächtig der Sprache), *μεταφορικός τε ὢν, καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς περὶ ποιητικὴν ἐπιτεύγμασι χρώμενος.*

„aus Erkennung“ sei, ein verwickeltes und ethisches Epos sei, so scheint er damit, wenn wir diesen Unterschied modern auffassen dürfen, ein heroisches und ein romantisches Epos unterscheiden zu wollen[1]). Die Verwickelungen, deren Lösung durch die „Erkennungen“ bewirkt wird, verleihen dieser Art Epos jene Spannung, welche ihm, im Verein mit dem im Allgemeinen genremäfsig-malerischen Charakter der Scenirung und dem Empfindungsgemäfsen der inneren Handlung (Ethischen) — im Gegensatz zu dem plastischen und objektiven des heroischen Epos — ein gewisses romantisches Gepräge verleiht. Diesen Unterschied bezeichnet Aristoteles sehr charakteristisch durch den Gegensatz von „ethisch“ und „pathetisch“.

Er geht nach dieser Andeutung der Verwandtschaft des Epos und der Tragödie auf den Unterschied zwischen ihnen über, welchen er (abgesehen von dem fundamentalen, dafs die Tragödie die Handelnden selber reden und handeln läfst, während im Epos dies von ihnen nur erzählt wird) in der Länge der Darstellung und im Metrum findet. Das Epos könne unbestimmt lang sein, vorausgesetzt, dafs man die Einheit der Gesammthandlung zu überschauen vermöge; denn es sei nicht auf eine Handlung in derselben Zeit beschränkt, wie die Tragödie, sondern könne mehre gleichzeitig geschehene schildern, wodurch der Umfang, da sie nacheinander erzählt werden müfsten, bedeutend vergröfsert werde. Das heroische Metrum aber sei deshalb das angemessenste für das Epos, weil es am meisten würdevolle Kontinuität besitze, während z. B. das jambische und tetramische Metrum einen zu bewegten Charakter haben[2]). — Weiter kommt er dann auf die Bemerkung zurück, dafs das Epos auch den Dichter selber redend einführen könne; dies müsse aber möglichst wenig geschehen, denn in solchem Falle sei er nicht „nachahmend“. Auch in dieser Beziehung sei Homer das Muster, denn nach wenigen einleitenden Worten lasse er sofort die bestimmten Charaktere selbst auftreten, und zwar nicht indem er sie als solche schildre, sondern dadurch, dafs sie sich selbst als Charaktere darstellen. — Das sind wichtige und von tiefem Verständnifs zeugende Worte.

Schliefslich, nachdem er dann noch über die verschiedene Be-

[1]) Stahr führt in seiner Uebersetzung bei dieser Stelle einen Ausspruch Jean Pauls an, nämlich dafs „die Odyssee der antike Urroman“ sei. Aber weder in dem citirten §. 66 der *Vorschule der Aesthetik* noch überhaupt in dem ganzen Abschnitt (§. 59—69) habe ich diese Worte finden können. — [2]) In der *Rhetorik* (III, 8) bezeichnet er den Jambus als die natürliche Redeweise des Volks, der Trochäus dagegen sei hüpfender Art.

handlung Dessen, was Staunen erregt, in dem Epos und der Tragödie, gehandelt und angedeutet, dafs, weil die Handlungen der letzteren vor den Augen des Zuschauers vorgehe, die Grenze des Unerklärlichen und Unvorstellbaren hier enger zu ziehen sei als im Epos, kommt er dann im 27. Kapltel auf die Abschätzung des allgemeinen dichterischen Werthes der beiden Gattungen; eine Frage, die er dahin beantwortet, dafs die Tragödie höher stehe: einmal deshalb, weil sie aufser allen Elementen des Epos noch andere ihr eigenthümliche besitze, namentlich die Unmittelbarkeit der sinnlichen Erscheinung, sodann auch deshalb, weil sie mehr Einheit habe; sofern das Epos bei nur einheitlicher Fabel, wenn kurz, entweder kahl wie ein Rattenschwanz, oder, wenn zu lang, wäfsrig werde, also mehre Fabeln mit einander verbinden müsse, wodurch die Einheit beiinträchtigt werde.

b) Das Drama. Begriff und Eintheilung.

85. Das Drama, worunter wir nur *Tragödie* und *Komödie* zu fassen haben, da die Alten das zwischen beiden stehende Drama im engern Sinne, d. h. das ernste Schauspiel ohne tragischen Ausgang, nicht kannten, behandelt nun Aristoteles, und zwar von den beiden Arten besonders die Tragödie, sehr gründlich, sowohl als Produkt des Künstlers, wie als Werk an sich, wie endlich hinsichtlich seiner Wirkung.

Was zunächst die Bestimmung des allgemeinen Begriffs des Dramas betrifft, so ist er kurz dahin zu fassen, dafs es, im Gegensatz zum Epos eines Darstellung von Handlungen und Gemüthsstimmungen durch die Nachahmung der Handelnden selbst sei, und, als Ganzes Anfang, Mitte und Ende umfassend, die Gesammthandlung innerhalb eines Sonnenumlaufs sich entwickeln lasse und abschliefse. Hiebei ist noch besonders hervorzuheben, dafs Aristoteles die dramatische Aufführung als wesentliches Erfordernifs für die vollständige Wirkung des Dramas als Kunstwerks betrachtet und dies ausdrücklich dadurch kurz motivirt, dafs die nachahmende Darstellung die Handelnden in unmittelbarer Gegenwärtigkeit und Wirklichkeit zu gestalten habe. Am Ende des VI. Cap. beschränkt er dies jedoch wieder. Dies ist das Gemeinsame von Tragödie und Komödie. Ihren Unterschied aber gründet Aristoteles zunächst auf den Gegensatz der Idealität und Realität der Charaktere, welche nachzuahmen seien. Die erstere Art nennt er die „tüchtigere“, die zweite die „nichtsnützigere“, und er meint dies offenbar nicht etwa in dem (modernen) sittlichen Sinn,

sondern ethisch[1]). Genauer entsprechen würden dem aristotelischen Begriff daher die Ausdrücke „erhaben“ und „gewöhnlich“ (letzter im schlimmen Sinne), so dafs also die Tragödie erhabene, die Komödie gewöhnliche oder gemeine Charaktere darzustellen habe. An diesem Gegensatz nehmen nun auch die andere Arten der Dichtkunst Theil, so dafs auf der einen Seite neben der Tragödie auch das Epos und der Dithyramb, sowie Hymnien und Enkomien, auf der andern neben der Komödie das Spottgedicht, die „Jambus“ genannte Satyre, und der Nomos oder die Parodie stehen. Nun erwähnt er allerdings einer Mittelgattung von Charakteren[2]), d. h. solcher, die weder durch hervorragende treffliche Eigenschaften unsre Sympathie, noch durch entschieden schlimme unsere Verachtung hervorrufen, sondern eben als „Mittelgut“ gleichgültig sind; dies Mittelgut aber schliefst er eben zugleich als unpoetisch vom Gebiet der künstlerischen Darstellbarkeit dadurch aus, dafs er es überhaupt gar nicht wieder erwähnt; denn wie Kleophon, den er als Repräsentant des philisterhaften Realismus citirt, gewesen sei, wissen wir nicht. Wir haben es hier also nur mit dem einfachen Gegensatz des Erhabenen und Gemeinen zu thun, der dann im Sinne der künstlerischen Gestaltung zum Gegensatz des „Tragischen“ und „Komischen“ wird. Hierin aber liegt weiter schon der Anstofs zu näherer Bestimmung sowohl derjenigen Erhabenheit, welche tragisch, als derjenigen Gemeinheit, welche komisch wirkt. Denn wie nicht alles Erhabene tragisch, so ist auch nicht alles Gemeine komisch. In diesem allgemeinen Gegensatz also und seiner näheren Bestimmung wurzelt die aristotelische Feststellung der beiden Dichtungsarten ihrem Begriff nach, d. h. nach Inhalt und Form.

α) Die Tragödie.

Ihre wesentlichen Begriffsbestimmungen. Die Katharsis.

86. Die Tragödie also ist ein solches Drama, welches erhabene Charaktere darstellt; tragisch erscheinen sie aber dadurch,

[1]) Vergl. oben No. 76 am Schlufs zu der Stelle *Poetik* II im Anfang. — [2]) Er nennt sie deshalb auch hier nicht *ἀγαθοί* und *κακοί*, sondern *σπουδαῖοι* und *φαῦλοι*, und wenn er gleich darauf von *ἀρετή* und *κακία* spricht, so ist nicht zu vergessen, dafs *ἀρετή* (wie *virtus* von *vir*) die männliche Tüchtigkeit und nicht etwa unsere christliche „Tugend“ bedeutet, *κακία* aber die einfache Negation derselben. Später, nachdem der Begriff einmal festgestellt, braucht er denn auch „gut“ and „schlecht“, aber im Komparativ *βελτίονες* und *χαῖροι*, nämlich *τῶν νῦν* (als der grofse Haufe der Mitlebenden). Dafs übrigens Aristoteles bei dieser Unterscheidung nicht blos Epos und Drama im Auge habe, wie St. Hilaire, unter Zustimmung Stahr's, bemerkt, geht ja schon aus der Vergleichung mit der Malerei, sowie aus der gleich darauf folgenden Beziehung auf Musik und Tanz hervor.

dafs ihre Handlungen, welche das Produkt ihres Charakters und ihrer Reflexion sind, sie mit der Wirklichkeit in Widerspruch bringen, wodurch sie in Unglück gerathen und leiden und durch dieses Leiden unsere Furcht und unser Mitleid erregen. Diese Wirkung der Tragödie ist zugleich ihr Zweck; denn indem sie auf solche Weise (ästhetisch) unsere Theilnahme hervorruft, bewirkt sie durch die damit verbundene Reinigung der Leidenschaften eine ideale Befriedigung. — In dieser kurzen Fassung möchten so ziemlich alle Elemente des aristotelischen Begriffs der Tragödie und ihrer Wirkung enthalten sein.

Sehen wir nun zu, wie er sie entwickelt[1]). Die Handlung der Tragödie betrachtet er zunächst nach zwei Seiten, nämlich nach der des Handelnden, in Hinsicht seiner Qualität, und des Handelns, hinsichtlich des stofflichen Inhalts. In der Qualität unterscheidet er wieder zwei Momente als Grundursachen der Handlungen, nämlich Charakter (*ἦθος*) und Ueberlegung (*διάνοια*), aus deren Wechselverhältnifs es sich ergiebt, ob die Handlung ihren Zweck erreicht oder verfehlt. Näher definirt er dann den „Charakter“ und die „Ueberlegung“ dahin, dafs ersterer Das ist, was unser Urtheil über den ethischen Werth des Handelnden bestimmt, die zweite Das, was die Handelnden mittelst des Worts als Grund ihres Handelns angeben. Die andere Seite, das Handeln seinem stofflichen Inhalt nach, betrifft den objektiven Verlauf der Ergebnisse oder die „Fabel“. Die Komposition derselben sei nun das Wichtigste überhaupt, denn nur davon hinge, in Beziehung auf Charakter und Ueberlegung der Handelnden, die tragische Entwicklung der Handlung selbst ab. Aristoteles legt auf die Komposition der Fabel einen solchen Werth, dafs er geradezu sagt, die Tragödie könne am Ende Ethos entbehren, aber keine objektive Handlung; denn wenn ein Dichter auch noch so viel ethische Phrasen und geistreiche Gedanken auftische, so bleibe dies Alles ohne richtige Verknüpfung der Handlung wirkungslos. Im Gegentheil, je sparsamer mit dem Ethos umgegangen werde und je reicher die Handlung sich gestalte, desto bedeutender sei die Wirkung: goldene Worte, die man manchem modernen tragischen Dichter in's Gedächtnifs rufen möchte. Auch macht Aristoteles dabei die sehr richtige Bemerkung, dafs die Anfänger im Dichten viel leichter mit der Phrase und mit Stimmungen umzuspringen wüfsten als mit der richtigen Verknüpfung der

[1]) Die Definition, welche Aristoteles im Anfang des sechsten Kapitels der *Poetik* von der Tragödie giebt, umfafst den allgemeinen Begriff des Dramas mit, welcher — da er schon oben angegeben wurde — hier übergangen werden konnte.

kung steht — nur im Gegensatz zu der platonischen Verachtung der Künste hinsichtlich ihres ethischen Werthes[1]) in ihrer vollen Geltung und Tragweite begreifen. Ja, im Alterthum selbst scheint man eine solche polemische Stellung des Aristoteles gegen Plato als selbstverständlich betrachtet zu haben. Um so gröfser steht aber eben darum der grofse Stagirite da, dafs er, mit Ausnahme einiger harmlos ironischen Wendungen gegen den abstrakten Idealismus Plato's[2]), sonst nirgends in diesen Untersuchungen eine direkte Kritik gegen ihn geübt, sondern sich damit begnügt hat, der einseitigen und mifsverständlichen Betrachtungsweise Plato's[3]) die reiche und tiefe Entwicklung eines substanziellen Gedankens gegenüberzustellen; eine Art der Widerlegung, die dadurch nichts an überzeugender Kraft verliert, dafs sie es verschmäht, eine negativ-kritische Anwendung auf den Gegner zu machen. Für uns aber ist, des Verständnisses nach beiden Seiten halber, besonders nach der des Aristoteles hin, dieser Gegensatz nicht unberücksichtigt zu lassen. Er besteht, um es kurz zu sagen, darin, dafs, während Plato den Künsten, und namentlich der Tragödie, eine entsittlichende, schlechte Leidenschaften hervorrufende Wirkung zuschrieb, Aristoteles in der Kunst, und vorzugsweise wieder gerade in der Tragödie, eine sittlich-erhebende, die Leidenschaften reinigende Kraft erkannte. *

Zunächst nun ist hinsichtlich der allgemeinen Bedeutung der *Katharsis* zu bemerken, dafs wir von Aristoteles zwar nicht erfahren, warum es seiner Ansicht nach gerade die Empfindungen von „Furcht" und „Mitleid" seien, welche durch die tragische Handlung erregt werden; ebensowenig, in welcher Weise die Reinigung dieser Leidenschaften im Zuhörer oder Zuschauer sich manifestire; wohl aber läfst er uns darüber in keinem Zweifel, von welcher Art die Handlungen und Charaktere sein müfsten, welche solches Mitleid und solche Furcht zu erwecken geeignet seien, dafs dadurch jene Reinigung bewirkt werde: und diese Erörterung gestattet dann auch einen Einblick in das Wesen der „Katharsis" selbst. „Das Erste sei" — reflektirt Aristoteles[4]) — „dafs in der

[1]) Vergl. oben No. 40 am Schlufs und No. 48. — [2]) Vergl. oben No. 78 in der Mitte bis zum Schlufs, und 82 Mitte. — [3]) Wenn Stahr in seiner trefflichen Einleitung zur Uebersetzung der „Poetik", worin auch den beiden Begriffen der „Mimesis" und „Katharsis" eine eingehende und verständnifsvolle Erörterung gewidmet wird, hinsichtlich Plato's sich des scharfen Ausdrucks bedient, dafs er „in seiner Feindschaft „gegen Dramen und Theater genau auf dem Standpunkt des zelotischen Puritanis„mus der Götze und Konsorten stand", so ist dies soweit zu unterschreiben, als damit nicht zugleich die Parallele auf die (an sich allerdings nicht wesentlich unterschiedenen, aber der spekulativen Werthschätzung nach doch sehr getrennten) Standpunkte des Aristoteles und Lessing ausgedehnt wird. — [4]) *Poet.* Cap. XIII.

„Darstellung der Schicksalswendung weder die würdigen Männer[1]) als „aus Glück in Unglück gerathend erscheinen, noch die unwürdigen „aus Unglück in Glück. Denn das Erstere errege nicht blos Mit„leid oder Furcht, sondern wäre geradezu empörend, das Andere „aber wäre das Alleruntragischste, da es keins der nöthigen Momente „enthält und nicht nur keine Furcht und kein Mitleid erregt, son„dern überhaupt keine sympathische Empfindung[2]). Aber auch „umgekehrt dürfe der entschieden Schlechte nicht aus Glück in „Unglück gerathen; denn durch solche Kombination werde zwar „unsere sympathische Empfindung berührt, aber weder Furcht noch „Mitleid hervorgebracht." Hier fehlt nun die vierte Kombination, nämlich wenn der Würdige aus Unglück in Glück geräth; später aber deutet er an, das dies nicht in den Bereich der Tragödie, sondern in den der Komödie gehöre. „Demnach bleibe nur der zwi„schen diesen doppelten Kombinationen in der Mitte stehende Fall „übrig, dafs der tragische Held zwar im Grunde ein würdiger und „tüchtiger Charakter, aber keineswegs frei von Fehlern sei, so dafs „er nur durch diese, nicht aber durch Schlechtigkeit in's Unglück „gerathe, also, wenn auch nicht gerade unverdient, so doch schuld„los leide. Die tragische Wirkung werde aber dadurch erhöht, dafs „solche Personen in hohem Ansehen und Glück stehen, weil dadurch „der Umschlag gewichtvoller erscheine." In dieser Hinsicht nennt er „den Euripides den tragischsten Dichter". Das Gegentheil und jedenfalls eine „untergeordnete Art von Tragödien, die freilich den „Schwachherzigen am meisten zusage, sei die, welche für die edlen „und unedlen Charaktere einen verschiedenen Ausgang nehme", indem beide schliefslich den entsprechenden Lohn für ihre Bravheit und Nichtswürdigkeit erhalten. „Aber solche Befriedigung sei nicht „eine tragische, sondern gehöre in den Bereich der Komödie." *

Ein besonderes Wirkungselement, fährt dann Aristoteles[3]) fort, „liege neben dem, welches in der Verknüpfung der Handlungen „selbst wurzelt, in der sinnlichen Darstellung der Handlung. „Aber diese Wirkung der Furcht und Mitleid erregenden Handlung „auf das Auge sei eine gröbere und untergeordnetere, denn die „tragische Wirkung müsse auch dann vorhanden sein, wenn das

[1]) Der Gegensatz von *ἐπιεικής* und *μοχθηρός* ist wohl durch Stahr mit „tugendhaft" und „lasterhaft" zu modern übersetzt.

[2]) Die wichtige Stelle lautet so: *πρῶτον μὲν δῆλον, ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν — οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν — οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν — ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτό ἐστι πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ. οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον, οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν.* — [3]) Kap. XIV.

Denn im Lachen liegt neben dem negativen Moment der Empfindung für das Sichselbst-Vernichten des Schlechten und Häfslichen auch das positive der Anerkennung des Guten und Schönen. Das triumphirende Böse und Häfsliche ist nicht lächerlich, sondern das sich selbst vernichtende, an seinem eignen Widerspruch, an seiner Unwahrheit zu Grunde gehende: diese Dummheit des Bösen, weshalb denn auch der „dumme Teufel“ als komische Figur durch alle Zeit hindurch eine grofse Rolle spielt, ist eben Das, wodurch es lächerlich wird. Sehr richtig deutet daher Aristoteles an, dafs das Lachen gegenüber dem Häfslichen und Bösen nur dann berechtigt erscheine, wenn letzteres „ohne zerstörende Kraft“ sei, wie z. B. eine komische Maske. Er nennt das Lachen daher auch eine „Erholung“[1]; d. h. die Wiederherstellung des durch die Wahrnehmung des Schlechten und Häfslichen gestörten ästhetischen Gleichgewichts der Empfindung durch einen Umschlag derselben, welcher auf Kosten jener negativen Mächte erfolgt, indem diese sich als machtlos gegen das Gute und Schöne herabgesetzt erweisen und eben dadurch lächerlich werden. Dem Aristoteles wird das peripetische Moment, das hienach auch in der Komödie das wirkende ist, sicherlich nicht entgangen sein.

Was die komischen Charaktere betrifft, so bemerkt er, es sei zwar wahr, dafs „die Komödie die Nachahmung ziemlich schlechter „Subjekte sei, allein diese dürften doch nicht absolut nichtswürdig „sein, sondern nur so weit, dafs das in ihnen zum Vorschein kom„mende Häfsliche noch lächerlich bleibe“, woran er dann die schon oben mitgetheilte Definition des Lächerlichen knüpft, dafs es „ein „Böses ohne zerstörende Kraft“ sei. — Wenn man nun aus der Mahnung des Aristoteles, dafs den Knaben und Jünglingen der Besuch der Komödie verboten werde, den Schlufs hat ziehen wollen, dafs er derselben eine reinigende Kraft überhaupt nicht zugeschrieben habe, so scheint dies doch nicht zutreffend. Ein solches Verbot war theils durch die immerhin viele rohe Späfse enthaltende damalige Komödie, theils aber besonders dadurch gerechtfertigt, dafs zum Verständnifs des Komischen eine gewisse Reife der Reflexionsbildung gehört, welche den Zuhörer in den Stand setzt, die Schilderung des Schlechten und Häfslichen nicht als Zweck der Darstellung zu fassen, sondern als Mittel zur Erreichung eines höheren, idealen, also jenem grade entgegengesetzten Zwecks. — Alle diese und andere Bedenken würden sich sicherlich — dies geht schon

[1]) *Rhetor.* I, 11.

aus dem Wenigen hervor, was uns an Aeufserungen des Aristoteles über die Komödie erhalten ist — vollkommen heben lassen, wenn wir seine Ansicht über diese Kunstgattung in derselben Ausführlichkeit wie über die Tragödie kennten.

c) Die Lyrik.

Was die Lyrik, als dritte Gattung der Poesie, betrifft, so fällt dieselbe im Alterthum mit der Musik, oder diese umgekehrt mit jener zusammen, so dafs beide nicht besonders betrachtet werden können. Wir gehen daher hier sogleich zu den Ansichten des Aristoteles über die Musik über.

2. Die Musik.

91. Die Musik rechnet, wie die schönen Künste überhaupt, Aristoteles ebenfalls zur nachahmenden Kunst[1]) und zwar sei es diejenige, welche Gemüthsstimmungen durch das Mittel der menschlichen Stimme mit Hülfe des Rythmus und der Harmonie nachahme[2]). Ueber die Stellung der künstlerichen Phantasie nach ihren beiden Momenten der *Besonnenheit* und der *Begeisterung* zur Musik wurde bereits an der betreffenden Stelle über die Phantasie[3]) bemerkt, dafs er die *energischen* Weisen von den *enthusiastischen* unterscheidet. Diese Fragen, sowie ferner besonders die, worin der mehr oder weniger oder auch gar nicht nachahmende Charakter der Musik bestehe, endlich auch, ob und welcher kathartischen Wirkung die Musik fähig sei, sind also nun näher zu erörtern.

a) Nachahmung in der Musik nach Objekt und Mittel.

In Betreff des nachahmenden Charakters der Musik sind auch hier das Objekt der Nachahmung und die Mittel des Nachahmens zu unterscheiden; zuvor jedoch daran zu erinnern, dafs Aristoteles nicht all' und jeder Musik die nachahmende Eigenschaft zuerkennt, und ferner auch in den nachahmenden Arten Grade der Nachahmung unterscheidet. Was den ersten Punkt betrifft, so bezieht sich darauf die bekannte Stelle im Eingange der *Poetik*, worin Aristoteles, nachdem er eine Art Uebersicht über die Gegenstände, die er in dem Werke behandeln wolle, gegeben, die nachahmenden Künste aufzählt, nämlich das Epos, die Tragödie, die

[1]) Vergl. oben No. 81. — [2]) Vergl. oben No. 76. — [3]) Vergl. oben No. 79.

als ethisches Bildungsmittel wie als Hinderungsmittel der Bildung wird später bei der Frage über die Stellung der Kunst im öffentlichen Leben näher die Rede sein.

3. Die Tanzkunst.

97. Von der Tanzkunst und ihrer Stellung zu den übrigen Künsten handelt Aristoteles ebenfalls nur gelegentlich und noch weniger eingehend wie von der Musik. Dennoch können wir aus seinen zerstreuten Bemerkungen für die Fragen, welche uns hier beschäftigen, ziemlich deutlichen Aufschluſs über seine Ansicht vom Wesen und der Bedeutung des Tanzes gewinnen. Die Punkte aber, welche hier in Betracht kommen, sind ähnliche, wie sie uns bei der Betrachtung der andern Künste entgegentreten, nämlich einestheils die Frage, in wiefern die Tanzkunst nachahmend sei, d. h. welches die Objekte und Mittel ihres Nachahmens seien; anderntheils die Frage, wie demnach ihr ästhetischer und ethischer Charakter, resp. die Art ihrer Wirkung beschaffen sei?

Daſs Aristoteles den Tanz überhaupt als nachahmende Kunst betrachtet, geht aus der schon früher citirten Stelle der *Poetik* hervor, in der er sagt, „die Kunst der Tänzer ahme durch den „bloſsen Rythmus nach“. Man erinnere sich, daſs er als die elementaren Mittel der Nachahmung für die Künste der Bewegung das Wort, den musikalischen Ton und den Rythmus bezeichnet und hinzusetzt, daſs die Poesie alle drei, die Musik nur die beiden letzten anwende, und von diesen schlieſst er nun für den Tanz noch den musikalischen Ton aus, so daſs nur der „Rythmus“ bleibt. „Denn auch die Tänzer“ — setzt er hinzu — „ahmen durch den „rythmischen Ausdruck ihrer Körperbewegungen sowohl ethische „Zustände der Seele, wie pathetische Aeuſserungen derselben, „wie endlich auch Handlungen nach[1]).“ In diesem kurzen, aber inhaltvollen Satz ist nun dem Wesen nach Alles enthalten, was über den Begriff des Tanzes zu sagen ist. Aber die prägnante Fassung desselben erfordert eine genauere Prüfung des Sinnes. Zunächst — und dies ist für uns von besonderer Wichtigkeit — geht daraus hervor, daſs Aristoteles das Wesen des Tanzes als formgestaltenden Rythmus bezeichnet, d. h. als rythmisch-bewegte Formgestaltung, so daſs der Tanz in der Reihe der Künste der Bewegung dieselbe Stelle einnimmt, wie die Plastik in der Reihe der Künste der Ruhe; oder: für Aristoteles ist der Tanz die bewegte Plastik[1]). Hier kann man nun nicht umhin, sein Erstaunen darüber auszudrücken, daſs von dieser wahrhaft ästhetischen und echt spekulativen Bestimmung des Tanzes die neueren Aesthetiker — selbst Hegel, Vischer u. s. f. — sich soweit entfernen konnten, daſs sie den Tanz ganz und gar aus dem System der Künste hinausdrängten und mit der „schönen Gartenkunst“, der „Feuerwerkskunst“ u. s. f. in eine Kategorie warfen[2]). — Zweitens ergiebt sich aus jenem Satz, daſs der Tanz mit dem bloſsen Mittel des *Rythmus* das „Ethos“, das „Pathos“ und die „Praxis“, also einen weiteren Kreis des Nachahmens hinsichtlich der Objekte umfaſst, als die Musik, welche auſser dem Rythmus noch das Mittel des Tons anwendet. Denn wenn auch Aristoteles der Musik nicht blos einen ethischen und pathetischen, sondern auch einen dramatischen (praktischen) Charakter beimiſst, so haben wir doch gesehen, daſs sie diesen nur durch ihre Verbindung mit andern Künsten, namentlich mit dem Tanz und dem Gesange, also von auſsen her, erhält, daſs dagegen das rein Musikalische sich nur auf den Gegensatz zwischen ethischem und pathetischem Ausdruck beschränkt; und zwar so, daſs das ethische Element in der Melodie, das pathetische in dem Rythmus wurzelt. Wenn also der musikalische Rythmus wesentlich nur pathetischer Natur ist, während der Rythmus des Tanzes nicht blos neben dem Pathos noch das Ethos, sondern sogar die Praxis nachzuahmen vermag, so muſs nothwendiger Weise der Rythmus des Tanzes von dem der Musik ein wesentlich verschiedener, und zwar ein weiterer Begriff sein. Es dürfte also geboten erscheinen, das, was Aristoteles unter ῥυθμός im Allgemeinen versteht, näher zu betrachten. Plato definirt den Rythmus als die „Ordnung in der Bewegung“ (*τάξις τῆς κινήσεως*), und wenn auch Aristoteles keine solche allgemeine Definition giebt, so läſst sich doch aus dem Umstande, daſs er 1. den Takt der Musik,

[1]) *Poetik* I, 5: *καὶ γὰρ οὗτοι* (sc. *ὀρχησταί*) *διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.*

[1]) Und in der That finden wir im späteren Alterthum auch bereits eine Ahnung von dem Parallelismus zwischen Plastik und Tanz. Arist. Quintilian nämlich wendet geradezu den Ausdruck „Rythmus“ auch auf die unbewegte Formgestaltung, z. B. auf Statuen an. (Vrgl. Teichmüller II, p. 349, welcher aber den tieferen Sinn davon nicht faſst.) — [2]) Siehe die betreffende Stelle in meiner „Widmung an Karl Rosenderenz“ und später bei der Kritik der betreffenden Aesthetiker. Daſs jene tiefere Fassung des Begriffs „Tanz“ für das ganze System, nämlich für die begriffliche Gliederung der Künste und dadurch rückwirkend für die Bestimmung der ästhetischen Grundbegriffe von der gröſsten Bedeutung ist, wird sich später deutlicher ergeben. In der That bringt diese von den modernen Aesthetikern leer gelassene Lücke gleich einem fundamentalen Eckstein, der herausfällt, das ganze Gebäude der bisherigen Aesthetik in's Schwanken.

2. den Rythmus des Tanzes, 3. das Metrum in der Poesie in gleicher Weise als Rythmen bezeichnet, schliefsen, dafs er dieser platonischen Definition zustimmt; denn in allen diesen Rythmen ist das die Bewegung (des Tons, des Körpers und des Worts) ordende Princip das Gemeinsame. Wie aber, mufs gefragt werden, ist es dann möglich, dafs Das, was bei der Musik und der Poesie durch andere Mittel, bei der ersteren nämlich das *Ethos* durch den Ton, bei der Poesie das *Ethos* und die *Praxis* durch den Inhalt des Wortes (λέξις) und durch die Handlung ausgedrückt wird, während dem Rythmus bei ihnen lediglich das *Pathos* angehört, im Tanze durch den *Rythmus* allein zum Ausdruck gelangen kann? Hierüber giebt Aristoteles nun keinerlei Andeutung; und gerade dies führt auf die naheligende Erklärung, dafs der Tanz — gerade sowie die dramatische Musik, welche ebenfalls praktischer Art ist — nur in der Verbindung der anderen beiden Künste der Bewegung gedacht ist und dafs durch diese Verbindung mit dem musikalisch-dramatischen Element der Rythmus des Tanzes selber an dem Inhalt der Nachahmung dieser Künste participirt, d. h. ethisch und dramatisch wurde.

In der That ist ein Tanz ohne Musik, im antiken Sinne selbst ohne Gesang, kaum zu denken; wie ja umgekehrt nicht nur die heiligen Gesänge immer mit Tanz verbunden waren, sondern auch der Chor ebensowohl orchestischer wie musikalischer Natur war. Diese von Aristoteles als bekannt vorausgesetzte Zusammengehörigkeit des Tanzes mit Musik und Dichtung enthält nun die selbstverständliche Voraussetzung, dafs der Tanzrythmus immer zugleich auch musikalischer und metrischer Rythmus war, und erklärt es hinlänglich, warum er ihm schlechthin die Fähigkeit der ethischen, pathetischen und praktischen Nachahmung beimessen konnte. Dafs indessen hierin ein Mangel an scharfer Trennung der Wirkungsmomente liegt, mag zugegeben werden. In der That werden im Tanze, eben weil er mit ethischen und dramatischen Elementen in Verbindung tritt, auch innere Stimmungen und äufsere Handlungen ausgedrückt, allein der Rythmus des Tanzes für sich bleibt immerhin nur ein pathetisches Element.

Was schliefslich die Frage nach der Wirkung des Tanzes betrifft, so kann von einer solchen — eben wegen der innigen Zusammengehörigkeit desselben besonders mit der Musik — im engeren Sinne nicht die Rede sein. Doch werden wir darauf später bei der Betrachtung der Künste vom Gesichtspunkt der Jugendbildung zurückkommen. Eben dort werden wir auch Gelegenheit haben, die Ansichten des Aristoteles über die ästhetische Bedeutung der Gymnastik kennen zu lernen.

98. Hiemit ist nun die Reihe der Künste der Bewegung abgeschlossen und es bleibt nun noch die Frage zu erörtern, welche Ansichten Aristoteles über die *Künste der Ruhe* äufsert. Hier ist nun sogleich vorzubemerken, dafs er die Architektur überhaupt aus dem System der schönen Künste ausschliefst, weil sie nicht nachahmend sei, sowie dafs er der Plastik und Malerei als bildenden Künsten zwar eine nachahmende Kraft beimifst, aber in viel geringerem Grade als den Künsten der Bewegung, weshalb sie in seinem Sinn auch eine weit untergeordnetere Bedeutung besitzen als diese. Wir können sie daher füglich unter dem gemeinsamen Namen „Bildende Kunst“ zusammen betrachten.

4. Die bildenden Künste.

a) Die Architektur.

99. Die Ueberschrift „bildende Künste“ (statt „Künste der Ruhe“ gegenüber den bisher behandelten „Künsten der Bewegung“) deutet schon auf den Umstand hin, dafs Aristoteles zu den nachahmenden Künsten der Ruhe nur die Plastik und Malerei rechnet, d. h. die Architektur als nicht nachahmend ausschliefst. Dennoch ist es immerhin von Wichtigkeit zu wissen, was Aristoteles denn über die Baukunst sagt. Indem die betreffenden Aeufserungen von ihm hier vorangeschickt werden, geschieht dies besonders aus dem Grunde, weil dadurch der Begriff der künstlerischen Nachahmung auch in negativer Weise bestimmt wird. Man hat nämlich in dem Umstande, dafs Aristoteles die Baukunst von den schönen Künsten ausschliefst, weil sie nicht nachahmend sei, den Beweis finden wollen, dafs er die „Nachahmung“ im Sinne der Kopirung oder höchstens der verschönernden Nachbildung der Wirklichkeit auffasse. Dies bedarf nun nach unseren bisherigen Untersuchungen keiner Widerlegung mehr. Näher kommen diejenigen aber der wahren Ursache jenes Ausschliefsens, welche darauf hinweisen, dafs Aristoteles unter „Nachahmung“ besonders die Darstellung von *Stimmungen* und *Handlungen* versteht. Hievon würde allerdings bei der Baukunst nicht die Rede sein können, aber dann auch im Grunde nicht bei der Plastik und Malerei; wenigstens nicht unbedingt. Denn würden nur diejenigen Bildhauerwerke und Gemälde als Kunstwerke betrachtet werden dürfen, welche Stimmungen

oder Handlungen nachahmen, so würde in der Plastik gerade die erhabenste und monumentalste Gattung, die Darstellung von Göttergestalten, z. B. des „Zeus“ des Phidias, als unkünstlerisch auszuschliefsen sein[1]), und in der Malerei nur ein engbegrenzter Kreis von Motiven für die Darstellung übrig bleiben. Sondern, wenn man erwägt, 1. dafs Aristoteles als die eigentlichen Objekte der Nachahmung (bei den Künsten der Bewegung zunächst) das *Ethos*, das *Pathos* und die *Praxis* bezeichnet; 2. dafs er die Künste der Bewegung deswegen überhaupt für nachahmend hält, weil in der „Bewegung“ ein gemeinsamer Berührungspunkt zwischen ihnen und der Seele liege: so erscheint es aufser Zweifel, dafs er das Gebiet des Nachahmens überhaupt auf die Sphäre des subjektiven Geistes beschränkte. Nicht also deshalb, weil die Architektur überhaupt nicht nachahmend sei, noch auch deshalb, weil sie weder Handlungen noch Stimmungen nachahmen könne, sondern weil ihr Gestaltungsgebiet aufserhalb der Sphäre des subjektiven Geistes falle, rechnet er sie nicht zu den schönen Künsten.

Hier haben wir also die Grenze des aristotelischen Begriffs der „Nachahmung“ als bestimmenden Princips der schönen Kunst. Hätte er ihn nicht in blos subjektivem Sinne, sondern auch in objektivem, oder mit andern Worten als den der künstlerischen Gestaltung gegenüber dem substanziellem Inhalt alles (subjektiven wie objektiven) Wirklichen, überhaupt gefafst[2]), so würde er nicht nur die Baukunst ebenfalls in das System der Künste haben eingliedern können, sondern auch gewisse Sondergebiete der Plastik und Malerei, wie z. B. die Landschaft und das Stillleben, nicht auszuschliefsen nöthig gehabt haben[3]). Wir haben schon oben bemerkt, dafs hierin überhaupt die Grenze der antiken Anschauung liegt.[4])

100. Hinsichtlich der Ansichten des Aristoteles über die Baukunst ist vorläufig zu bemerken, dafs, wo er von den andern Künsten spricht, er ihrer niemals erwähnt, sonst aber sich mit den tektonischen Gesetzen der Konstruction eines Bauwerks bis auf die einzelnen organischen Theile desselben herab sehr eingehend be-

[1]) Die mehr aktiv gestalteten Göttergestalten, wie der „Apoll von Belvedere„ u. s. f., gehören nicht mehr der Kulminationsepoche der griechischen Kunst an. In der Zeit der reinsten Kunstblüthe wurden Handlungen, wie Kämpfe und dergl. nur in Reliefs oder zur Ornamentirung von Tempelgiebeln u. s. f. behandelt. — [2]) Eine Andeutung, dafs Aristoteles doch eine Ahnung von der Möglichkeit einer objektiven Kunstnachahmung (in dem obigen Sinn) hätte, scheint darin zu liegen, dafs er in der *Physik* (II, 9) eine Art Vergleichung der Konstruction des Gebäudes mit der Weltordnung anstellt. Hierin liegt denn doch ohne Zweifel der Keim eines Nachahmungsprincips für die Architektur. — [3]) Vergl. No. 76 am Schlufs. — [4]) Vrgl. unten: *Plotin* §. 23 b.

schäftigt. Was zunächst den Zweck betrifft, so sagt er[1]), „man „baue entweder, um etwas zu bergen und zu verbergen oder auch „der Sicherheit halber, indem das Haus eine Bedeckung (*σκέμασμα*, „tectum, Dach) sei und dadurch Schutz gegen die Unbill, die Wind, „Regen und Sonnengluth üben, gewähre... Da die Natur den Menschen nicht wie das Thier mit Kleidern und Schuhen hervorbringe, „so sei er genöthigt, sich auf künstliche Weise solchen Schutz zu „bereiten“. Dann aber erhebt er sich von diesem Nothdurftsstandpunkt weiter zu einem höheren, indem er gleichsam als eine baupolizeiliche Vorschrift für den Staat das Gesetz aufstellt, der Mensch dürfe sich mit der Erfüllung des blofsen Zwecks beim Bauen nicht begnügen, sondern „sowohl an öffentlichen Gebäuden, wie Befestigungen“ — er denkt dabei wohl an die Akropolis in Athen — „als auch bei Anlegung von Privathäusern müsse auch die künstlerische Ausschmückung (*κόσμος*) berücksichtigt werden“. Er weist mit klarem Bewufstsein darauf hin, dafs überall in der menschlichen Welt — im Gegensatz zu dem rein Zweckmäfsigen des Naturlebens — der blofse Nutzen zu einem *Ethos* erhoben werden müsse, und er benutzt gerade die Baukunst, um das Thörichte in der Ansicht nachzuweisen, dafs die Welt in dem Organismus ihrer Kräfte lediglich dem äufserlichen Kausalnexus unterliege, d. h. nur dem Gesetz einer blinden Nothwendigkeit und im Uebrigen dem Zufall unterworfen sei. „Dies sei“ — sagt er[2]) — „ebenso falsch „als wenn man behaupten wollte, dafs die das Fundament eines „Gebäudes bildenden Quadern nur deshalb zu unterst, die leichteren „Theile, wie das Holz, aber zu oberst angebracht würden, weil jene „am schwersten wären, dies dagegen am leichtesten“. —

Interessant ist zu bemerken, wie bei Aristoteles überall, wo er ein geistiges Gestaltungsprincip vorfindet, das Denken sofort das Moment der „Bewegung“ darin fordert. So auch hier. Indem er die organische Gesetzmäfsigkeit in der Architektur entdeckt, drückt er dies Gesetz in der Form einer Forderung an den Architekten aus, indem er verlangt, dafs dieser „beim Bauen so zu verfahren habe „wie die Natur, die auch nicht blos Materie sei, sondern ein Forprincip enthalte“, d. h. er müsse „nicht blos Einsicht in das „Baumaterial haben, also die besonderen Qualitäten von Ziegel und

[1]) *Physik* III, 9 im Anfange: *ἕνεκα τοῦ κρύπτειν ἄττα καὶ σώζειν. Polit.* VII, 11: *πρὸς ἀσφάλειαν* und *De anima* I, 1: *„ὥσπερ οἰκίας ὁ μὲν λόγος τοιοῦτος ἂν εἴη ὅτι σκέπασμα κωλυτικὸν φθορᾶς ὑπ' ἀνέμων καὶ ὄμβρων καὶ καυμάτων.* Vrgl. *De part. anim.* IV, 10. — [2]) *Physik* II, 9 im Anfang.

stellen sind, genügen. Mehr oder weniger ist immer ein Zweck bei der Kunstproduction vorhanden, nur giebt er selbstverständlich kein Kriterium für den Kunstwerth ab.

b) Die Plastik und Malerei.

101. Wir fassen diese beiden, allerdings sehr verschiedenen Künste zusammen, theils weil sie von Aristoteles meist zusammen erwähnt werden, theils weil Das, was er von ihnen sagt, überhaupt nur dürftig ist. Zunächst ist zu bemerken, dafs er nicht nur die den bildenden Künsten zuständige Nachahmung für bei Weitem nicht so wirkungsvoll hält, als z. B. die der Poesie, sondern dafs er auch dem Wesen nach zwischen ihnen und der letzteren Kunst einen Unterschied macht. Wenn er[1]) daher unter den Vergnügen hervorrufenden Dingen auch die Nachahmungen nennt und als Beispiele dafür neben der Poesie auch die Malerei und Bildhauerkunst anführt, so ist hier der Ausdruck „Nachahmung“ im ganz allgemeinsten Sinne zu nehmen. Ehe aber die Differenz zwischen der „bildenden Nachahmung“ — um diesen Ausdruck zu wählen — und derjenigen Nachahmung, welche den Künsten der Bewegung (Poesie, Musik, Tanz) beiwohnt, näher bezeichnet werden kann, ist zu fragen, worin sie übereinstimmen. Hier ist an die Stelle im zweiten Kapitel der *Poetik* zu erinnern, wo er das Beispiel für den Unterschied zwischen den Objekten der Nachahmung hinsichtlich ihrer Qualität, nämlich dafs sie entweder „idealer“ oder „realer“ oder „karrikirter“ Art sein könne[2]), der Malerei entnimmt; allein gerade hieraus geht schon hervor, das es nicht *ἤθη*, *πάθη* oder *πράξεις* der Personen seien, sondern diese selbst in ihrer Gegenständlichkeit, welche nachgeahmt werden, und ferner, dafs es nur die besondere Weise des Auffassens ist, worin der Unterschied des Nachahmens gesetzt wird.

In der That läfst sich auch keine Stelle bei Aristoteles nachweisen, worin er die Werke der bildenden Kunst ausdrücklich als Nachahmungen ethischer Art bezeichnete. Sondern er sagt, dafs, während die Künste der Bewegung sowohl Stimmungen und Gefühlsausdrücke wie auch Handlungen wirklich nachahmen (die Möglichkeit davon liegt nämlich in der *κίνησις*, welche diese Künste mit der Seele als Nachahmungsobjekt gemein haben), die bildenden Künste nur symbolische Andeutungen davon zu geben vermöchten. „Denn woher kommt es“ — fragt er — „dafs allein das

[1]) *Rhetor.* I, 11. *τὸ μιμημένον ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική.* — [2]) Vergl. über diese Stelle oben No. 76.

„Hörbare von allen Sinneswahrnehmungen ein *Ethos* enthält, nicht „aber die Farbe, das Riech- oder Schmeckbare?“[1]). Es ist bereits oben bei der Betrachtung des Ethos in der Musik[2]) ausführlich darauf hingewiesen, dafs Aristoteles dem Reich des Sichtbaren nur insoweit eine ethische Wirkung beimifst, als in ihm ebenfalls ein Bewegungselement liegt; z. B. dem Wechsel der Farbe im Erröthen, Erbleichen u. s. f. und der Form, sofern sich in ihr ein Rythmus offenbart. Da nun nicht der Wechsel der Farbe, als diese Bewegung im Sichtbaren, wohl aber die *σχήματα* nachgeahmt werden können, so steht die Form überhaupt den Künsten der Bewegung näher als die Farbe, d. h. die Plastik näher als die Malerei. Und auch in der Malerei ist es, wie die citirte Stelle der *Poetik* beweist, zunächst auch die Form, was als geistiges Element wirkt. In der That ist hiemit von Aristoteles die in der modernen Kunst so stark ventilirte Frage über die Stellung der Koloristen zu den Komponisten in der Malerei sehr bestimmt zu Gunsten der letzteren entschieden. Denn er deutet damit offenbar an, dafs, wie im organischen Körper der Knochenbau und die Muskulatur das *σχῆμα*, d. h. das Grundprincip der lebendigen Gestalt enthält, während Fleisch und Blut u. s. f., kurz das Stoffliche, erst durch das Schema Leben und Gestalt gewinnen, so auch im Gemälde die Farbe nur das Fleisch und Blut, also das stoffliche Element darstellt, während die Komposition den unmittelbaren Ausdruck des Innern, des Lebens selbst, giebt.

Endlich ist noch eine Stelle in der *Poetik*[3]) zu notiren, worin Aristoteles, von der Wichtigkeit der Handlung für die Tragödie sprechend, bemerkt, „Stimmungen könne sie schon eher entbehren“ und hinzusetzt, dafs „es auch unter den Malern einige gebe, welche „wie Polygnotos, treffliche Stimmungsmaler seien, während andere, „wie Zeuxis, in ihrer Malweise nicht auf die Darstellung von „Stimmungen hinarbeiteten“[4]). Es ist hier vielleicht eine leise

[1]) *Probl.* XIX, 17. Wir haben schon oben (No. 92) diese Stelle angeführt und darauf hingewiesen, dafs Aristoteles dem „Hörbaren“ nicht das „Sichtbare“ überhaupt, sondern nur das „Farbige“ — mit Ausschlufs der Form also — gegenüberstellt, was wohl zu beachten ist; denn er gesteht damit indirekt der Form ein *Ethos* zu. Dafs er übrigens die Form hinsichtlich ihrer ethischen Wirkung ausdrücklich über die Farbe stellt, geht auch aus der Stelle in der *Poetik* VI, 15 hervor, worin er sagt, dafs die schönsten Farben in einem Gemälde ohne die gehörige Form wirkungslos seien, während ein einfacher, aber charakteristischer Umrifs die Vorstellung eines wirklichen Bildes gewähre. — [2]) No. 92. — [3]) *ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ᾽ ἄν* (sc. *ἡ τραγῳδία*)... *οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν. ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος.* — [4]) Stahr, der hier *ἦθος* mit „Charakter“ übersetzt, macht gegen diese Kritik des Zeuxis geltend, „dafs dieser Maler die „Penelope“ ihrem historischen Charakter gemäfs so sittsam und

Andeutung des Unterschieds der Genremalerei von der Historienmalerei enthalten, sofern die Stimmung dem Individuum als solchem, in seiner momentanen, also vom Zufall abhängigen Gemüthslage, angehört, während die Handlung, sofern sie überhaupt eine allgemeine Bedeutung hat, die Person als historische charakterisirt. Wenn Wallenstein über die Sterne reflektirt und seine Stimmung dadurch beeinflussen läfst, so ist dies genrehaft, wenn er dagegen mit den Schweden ein geheimes Bündnifs schliefst, so wird er historisch. Die alte düsseldorfer Schule, welche wesentlich Stimmungsmalerei war, ist deshalb auch nur genrehaft, selbst in ihren Historiengemälden, während die alten Italiener selbst in ihren Genrebildern historisch erscheinen, weil sie ohne Stimmung sind.

§. 17. D. Die Stellung der Kunst zum Leben.

102. Dafs Aristoteles weit davon entfernt war, den Werth des Schönen überhaupt und näher dann den der Künste, wie es Plato that[1]) nach ihrer praktischen Brauchbarkeit hinsichtlich der öffentlichen Bildung zu bestimmen, haben wir bereits früher gezeigt[2]). Indem er nämlich den Begriff des Schönen gegen den des Guten (und auch des Wahren) streng abgrenzt und aufzeigt, wie die allgemeine Idee sich in diese drei Verwirklichungsgebiete besondert, tritt er gegen Plato, der das Gute als das Höchste, als die Idee selbst, hinstellt und das Schöne und Wahre nur so weit gelten läfst, als es diesem höchsten Guten entspricht, in einen direkten Gegensatz. Es kann daher von vorn herein auch nicht erwartet werden, dafs Aristoteles das Gebiet der Kunst als ein gegen die andern Gebiete des Geistes untergeordnetes betrachtet oder gar die Frage aufwirft, ob und welchen praktischen Werth die Künste haben. Geht doch schon aus dem Umstande, dafs er die Architektur, da sie hauptsächlich teleologischer Natur ist, von den schönen Künsten ganz ausschliefst, deutlich genug hervor, dafs er die praktische Zweckmäfsigkeit für das ästhetische Gebiet überhaupt als kein wesentliches Kriterium betrachtet.

Nichtsdestoweniger lag auch für ihn die Frage nahe, nicht welcher praktische Zweck, aber welche praktische Stellung der Kunst im öffentlichen Leben beizumessen sei, und dabei geht er denn auch — aber durchaus erst in zweiter Reihe — auf die Frage der ästhetischen Jugendbildung ein. Die Weise, wie er sie beantwortet, ist wie gewöhnlich bei ihm eine aufserordentlich prägnante. Aus der Nothwendigkeit der kathartischen Wirkung[1]) nämlich, welche den schönen Künsten durch das ihnen innewohnende Princip der mimetischen Gestaltung beiwohnt, entspringt die Forderung an den Künstler, diese reinigende Wirkung stets als Zweck seines Kunstschaffens im Auge zu haben; und dies drückt er durch den Satz aus, dafs die Kunstübung nichts Banausisches an sich haben dürfe. Aber auch hier ist daran festzuhalten, dafs das *Banausische* — dessen Bedeutung sogleich erörtert werden wird — keineswegs etwa mit dem Unsittlichen zusammenfällt, ebensowenig wie das *Kathartische* mit dem Sittlichen, sondern dafs es lediglich Dasjenige umfafst, was der Kunstübung als solcher den kathartischen Charakter raubt, d. h. sie entidealisirt. Wenn im Weiteren eine solche Entidealisirung nach der praktischen Seite des Lebens hin dann auch einen entsittlichenden Einfluſs zur Folge hat, so ist diese Wirkung doch erst eine sekundäre, vermittelte und liegt nicht an sich in Begriff des Banausischen. — Sehen wir nun zu, wie Aristoteles sich über das Banausische[2]) ausspricht.

Auf die Kunst angewandt, versteht er zunächst darunter jede Kunstübung, welche den „Körper oder die Seele oder den Geist[3]) „der Freien, statt sie zu erheben und zu kräftigen, entwürdigt und „zu tüchtigem Handeln untauglich macht“. Nun ist aber bei Ausübung der Kunst rücksichtlich ihrer Wirkung eine doppelte Seite zu unterscheiden, nämlich die Wirkung auf Andere und die Rückwirkung auf denjenigen, welcher die Kunst übt. Das Letztere hat Aristoteles zunächst, und namentlich hinsichtlich der Jugendbildung im Auge. Zweitens unterscheidet er in dem *Banausischen* die unkünstlerische Form der Kunstübung überhaupt von der Uebertrei-

---

„züchtig dargestellt habe, dafs die Kunstkenner zu Plinius Zeiten darin das Musterbild „eines ausdrucksvollen Gemäldes erkannten“. Allein gerade daraus geht hervor, dafs Aristoteles bei dem *ἦθος* gar nicht an Charakter dachte, sondern eben an die durch Temperament und individuelle Gefühlsbildung bedingte Neigung überhaupt, die sich im gegebenen Falle als Gefühlsstimmung, im Gegensatz zum Handeln, offenbart. Nimmt man den Ausdruck in diesem Sinne, so fällt jedes Bedenken fort. (Vergl. oben No. 87 am Ende und Kr. A. No. 27.)

[1]) Siehe oben No. 44 ff. — [2]) Siehe No. 62 u. 68.

[1]) Ueber die Katharsis siehe oben No. 88 u. 89. — [2]) Was die ethymologische Bedeutung des Worts betrifft, so bezeichnet es ursprünglich theils solche Arbeit, die am Feuer oder durch Hülfe des Feuers betrieben wurde, theils ein Handwerk, bei welchem man sitzend arbeitete. Beides liegt in dem Stammwort *βαῦνος*, was „Kamin“, „Ofen“ bedeutet. Weiterhin wurde es denn auch geradezu für Sklavenarbeit, gemeine Arbeit oder was wir *Handwerk* im Gegensatz zu *Kunst* nennen, gebraucht. — [3]) *Politik* VIII, 1, 2.: *Βάναυσον δ' ἔργον εἶναι δεῖ τοῦτο νομίζειν καὶ τέχνην ταύτην καὶ μάθησιν, ὅσαι πρὸς τὰς χρήσεις καὶ τὰς πράξεις τῆς ἀρετῆς ἄχρηστον ἀπεργάζονται τὸ σῶμα τῶν ἐλευθέρων ἢ τὴν ψυχὴν ἢ τὴν διάνοιαν.* Was die *διάνοια* betrifft, so setzt er hinzu, dafs sie durch die banausische Kunstübung *ἄσχολον* werde, womit er andeutet, dafs der Geist durch zu anhaltende mechanische Beschäftigung seine Freiheit und Elasticität einbüfse.

bung dem Grade nach und auch von dem falschen Zweck, der damit erstrebt wird. In mancher Beziehung fallen diese Momente wieder zusammen. So kennzeichnet er als „banausisch“ jede Kunst, die für Lohn getrieben wird, weil dies die Ausübung unfrei mache. Hiemit wird also das Handwerk ausgeschlossen. Was die Jugendbildung betrifft, bei welcher als Disciplinen neben Grammatik auch die Musik, die Gymnastik und die Zeichnenkunst in Frage kamen, so warnt er davor, den betreffenden Unterricht so zu behandeln, dafs die jungen Leute aus einer dieser Beschäftigungen einen besonderen Beruf machen, weil dadurch die harmonische Entwicklung sowohl des Körpers wie der Seele durch einseitige Ausbildung gehemmt werde[1]). Besonders dadurch, dafs solcher Beruf als Broderwerk betrachtet wird, werde die Kunst, die dazu dienen soll, entwürdigt. „Denn überall blos das Nützliche im Auge zu haben, „zieme den Hochherzigen und Freien am allerwenigsten[2]), sondern „das Schöne und Ernsthafte müsse seiner selbst wegen erstrebt und geübt werden[3]). — Die Freiheit ist es mithin, Freiheit im materiellen wie ideellen Sinn, welche von Aristoteles als ein Kennzeichen der echten Kunstübung betrachtet wird, und überall wo diese Freiheit gegen einen andern Zweck oder eine andere Form zurückgestellt erscheint, wird die Kunstübung *banausisch*. Nicht nur also das Nützlichkeitsgegenstände producirende Handwerk, sondern auch die „Kunst um Brod“, namentlich aber das künststückproducirende Virtuosenthum ist im Sinne des Aristoteles banausisch. Er geht hierauf in den citirten Stellen der *Politik* sowie auch an verschiedenen der *Ethik* sehr weitläufig ein, indem er an einzelnen Künsten, namentlich an den für die Jugendbildung verwandten Disciplinen, die banausischen Manieren auseinandersetzt.

Was namentlich das Virtuosenthum in der Musik betrifft, so charakterisirt er es mit grofser Schärfe und in einer Weise, dafs man seine Worte auch auf die Gegenwart anwenden könnte. Er schildert, wie solche Fingerkünstler es nur auf äufseren Prunk absehen, wie es ihnen gar nicht auf die Kunst und die künstlerische Wirkung ankomme, sondern lediglich auf Erregung sinnlichen Ergötzens und staunender Verwunderung. Durch solche Kunstübung werde nicht nur der Zweck der Kunst, die Lust am Schönen zu erwecken, verfehlt, sondern die Kunst selber und mit ihr die Künstler, die sie auf solche Weise treiben, nehmen dadurch einen gemei-

[1]) *Polit.* VIII, 4. — [2]) *Polit.* VIII, 3 am Schlusse. — [3]) *Ethik* X, 6: *τὰ καλὰ καὶ τὰ σπουδαῖα πράττειν τῶν δι' αὐτὰ αἱρετῶν.*

nen Charakter an; vor dergleichen sei daher die Jugend zu bewahren[1]). Ja er klassificirt sogar die Instrumente nach dieser banausischen Wirkung. Alle diejenigen nämlich, deren Handhabung sehr schwierig sei, wie die *Pektis*, die *Cither*, das *Barbiton*, die *Heptagone* und die *Sambyken*, würden daher beim Musikunterricht der Jugend auszuschliefsen sein; aufserdem aber auch die *Flöte*[2]), aber aus anderem Grunde, nämlich theils weil sie einen orgiastischen Charakter hat, theils weil man dazu nicht singen könne. Bei der Jugendbildung müsse aber die Instrumentalmusik, damit sie ihren ethischen Charakter behalte, immer mit Gesang verbunden werden. Andererseits aber betrachtet er die praktische Uebung in der Musik für die Jugendbildung deshalb als sehr förderlich, weil nur durch eigne Ausübung das Urtheil geübt werde[3]) und aufserdem das Spiel, nicht für Andere, sondern zum eignen Genufs, heilsam für die Seele

[1]) *Politik* VIII, 7. — [2]) *Politik.* VIII, 6.

[3]) Dieser Punkt giebt uns Gelegenheit, Aristoteles' Ansichten über die Kunstkritik mitzutheilen. Er stellt nämlich — und darin wurzelt ja der eigentliche Streitpunkt — die Frage auf, ob man ein richtiges Urtheil über eine Sache haben könne, die man nicht selbst geschaffen hat. Hier erläutert er denn zunächst in einigen frappanten Beispielen aus dem gewöhnlichen Leben, dafs darüber kein Zweifel sein könne, indem er darauf hinweist, dafs über eine Mahlzeit nicht der Koch, sondern der sie zu verzehren hat, Richter sei, und ein Steuermann die Brauchbarkeit eines Steuerruders besser beurtheilen könne, als der Zimmermann, der es gefertigt (*Politik* III, 6). Ein Verständnifs könnten also auch Die besitzen, die von der Herstellung des Werks nichts verstünden. Weiterhin aber macht er dann einen Unterschied zwischen Denen, die durch ihre Bildung für solches Verständnifs befähigt seien und den Ungebildeten (*Metaph. α*, 3), indem der Ungebildete überhaupt nicht wisse, ob er einer Sache zustimmen müsse oder nicht, und sich bald mit blofsen Beispielen als Beweismitteln begnüge, wo ein streng mathematischer Beweis erforderlich sei, bald einen solchen mathematischen Beweis verlange, wo dieser gar nicht möglich sei. Der Gebildete dagegen sei, ohne eine Sache fachmäfsig gelernt zu haben, doch im Stande sie zu verstehen, und vermöge zu beurtheilen, wann die eine oder die andere Beweisführung passend sei. So unterscheidet er denn die eigentliche fachmäfsige Kenntnifs eines Gegenstandes von der Bildung, die zur Beurtheilung befähige. (*De part. anim.* I, 1). Die eine nennt er *ἐπιστήμη τοῦ πράγματος*, die andere *παιδεία*, und den so Gebildeten *ὅλως πεπαιδευμένος*, d. h. also Jemand, der überhaupt die Fähigkeit besitzt, Alles, was ihm auch vorkommen mag, auf Grund der Prüfung des Wesens der Sache selbst, seinem Wesen nach zu begreifen: mit einem Worte der *κριτικός* ist ihm der philosophisch Gebildete. Gegen die Fachmänner einer Wissenschaft und Kunst (*εἰδότες*, die Wissenden) stellt er also die *ὅλως πεπαιδευμένοι*, die im philosophischen Denken Geübten, gegen die *ἐπιστήμη* (die Fachwissenschaft) die *παιδεία* (die philosophische Bildung) als berechtigt hin und weist den Anspruch der Ersteren, nur wieder von Fachleuten richtig beurtheilt werden zu können, entschieden zurück. Ja, er behauptet geradezu, dafs in der Kunst meist der Urheber des Werkes, weil er befangen sei, viel weniger ein richtiges Urtheil darüber habe als der gebildete Nichtkünstler, z. B. über ein Haus derjenige, welcher es bewohne, besser urtheile, als der Architekt. Allein nicht in allen Künsten sei dies so; in der Musik z. B. müsse man auch technisch die Sache verstehen, d. h. die musikalischen Gesetze entweder theoretisch oder praktisch kennen, um eine gute Melodie von einer schlechten unterscheiden zu können (*Polit.* VIII, 6); aber bis zur fachgemäfsen Ausbildung brauche solche praktische Kenntnifs der Kunst nicht zu gehen, um das Schöne zu beurtheilen und zu geniefsen (*δύνασθαι τὰ καλὰ κρίνειν καὶ χαίρειν ὀρθῶς*).

kulminirt. Aber auch wenn man von der konkreten Fülle, Tiefe und Reichaltigkeit seiner Gedanken über das Schöne, die Kunst und die einzelnen Künste — eine Reichhaltigkeit, die es uns möglich gemacht hat, seine ästhetischen Aussprüche in ein fast lückenloses System zu bringen — absehen will, so gebührt ihm doch, seinen Nachfolgern gegenüber, jedenfalls der Ruhm, die antiken Vorstellungen vom Schönen und von der Kunst nicht nur zuerst, sondern auch allein wissenschaftlich geprüft und nach ihrem begrifflichen Inhalt bestimmt zu haben. Niemand vor ihm, aber auch Niemand nach ihm im Alterthum hat quantitativ wie qualitativ Etwas geleistet, was sich an Bedeutung und Vollständigkeit seiner Leistung in diesem wie in jedem andern Gebiet der Philosophie vergleichen liefse. Und wenn, wie wir sehen werden, fast ein halbes Jahrtausend nach ihm, als bereits die ersten Morgenwinde einer neuen Zeit zu wehen begannen, in einigen Fundamentalfragen die Metaphysik des Schönen von einer sehr geringen Anzahl von Philosophen, ja fast nur von Einem, nämlich Plotin, über den Standpunkt des Aristoteles hinaus zu einer tieferen Fassung geführt wurde, so bleiben diese Versuche zur Begründung einer wahrhaft spekulativen Aesthetik, durch Abthun auch der reflexiven Form, doch eben nur Versuche, die in keiner Weise zu voller konsequenter Gliederung des substanziellen Gebiets der Philosophie des Schönen und der Kunst in Gestalt eines ästhetischen Systems gelangen.

Bis dahin aber, wo diese Versuche metaphysischer Spekulation auf dem Gebiet der Aesthetik angestellt wurden, verlief eine lange Zeit des Rückganges des ästhetischen Bewufstseins, in welcher die Epigonen der aristotelischen Philosophie, nebst denen der cynischen und cyrenaischen — nämlich die Peripatetiker, die Stoiker und Epikureer — ferner auch die Eklektiker, sowie die alexandrinischen und römischen Kritiker, endlich auch einige ausübende Künstler selbst als technische Theoretiker in vielfacher Weise wieder aus dem von Aristoteles gebahnten Pfade des substanziellen Denkens ablenkten, um sich auf der grofsen und breitgetretenen Strafse des konventionellen Vorstellens und äufserlichen Reflektirens mit einseitig praktischer Tendenz zu ergehen. *

A. Die Peripatiker, Stoiker und Epikureer.

108. Da bekanntlich eine grofse Menge philosophischer Werke der nacharistotelischen Zeit gerade aus dem Gebiet der Aesthetik verloren gegangen sind, so könnte die Vermuthung, dafs auf der Grundlage der aristotelischen Aesthetik rüstig fortgearbeitet und

seine Ideen weiter ausgebildet seien, immerhin eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich haben. Man könnte mit einem Anschein von Berechtigung sagen, dafs wir kein Urtheil über die nacharistotelische Aesthetik haben, weil die betreffenden Quellen uns fehlen. Allein es giebt innere Gründe genug, aus denen das Gegentheil mit Sicherheit gefolgert werden darf; und unter diesen sind es besonders zwei, welche jedes Bedenken darüber beseitigen, ob wir wesentliche Verluste zu beklagen haben: einmal der Charakter der nacharistotelischen Philosophie selbst, und zweitens der Umstand, dafs, wenn wirklich neue und fruchtbare Ideen über das Schöne und die Kunst zu Tage gefördert wären, sie doch sicherlich nicht ohne maafsgebenden Einfluſs auf die späteren Denker geblieben wären, zu deren Zeit jene Werke ja noch existirten und deren eigne Werke uns ja erhalten sind, wie z. B. Cicero's, Plutarch's, Dionys von Halicarnafs, Quinctilian's, Lucian's u. s. f. Was sich nun aber bei diesen in solcher Hinsicht vorfindet, ist nicht geeignet, einen Rückschluſs darauf zu gestatten, dafs das Verlorene von epochemachender Bedeutung gewesen sei, wenn auch andererseits nicht verkannt werden soll, dafs sie manches Neue und Gute mittheilen. Wenn also Das, was wir von Ansichten der in der obigen Uebersicht genannten philosophischen Schulen über ästhetische Fragen wissen, ziemlich dürftig ist und meist nur unwesentliche Einzelheiten betrifft, so möchte der Grund davon mehr in der objektiven Dürftigkeit der Ansichten selbst als in dem Mangel an Nachrichten darüber zu sehen sein.

109. Unter den Peripatetikern[1]), wie sich die unmittelbar aus der Schule des Aristoteles hervorgegangenen Philosophen nannten, ist zunächst sein Nachfolger und Schüler Theophrast zu nennen. Von ihm werden verschiedene ästhetische Abhandlungen angeführt: „Ueber Poesie", „Ueber die Komödie", „Ueber das Lächerliche", „Ueber Musik", „Ueber die Tonweisen"[2]), „Ueber die Versarten", „Ueber den Enthusiasmus" u. s. f.; doch ist über deren Inhalt nur Einiges von späteren Schriftstellern mitgetheilt, z. B.

---

[1]) Der Name stammt von den *περίπατοι*, „Spaziergänge", d. h. offene Säulenhallen, in denen Aristoteles, mit seinen Schülern auf und niederwandelnd, zu lehren pflegte. Daher *αἱ ἐν τοῖς περιπάτοις διατριβαί* (philosophische Vorlesungen) und *οἱ ἐκ τοῦ περιπάτου* (die Schüler des Aristoteles). — [2]) Müller (II, S. 394) übersetzt auch hier das *περὶ ἁρμονικῶν* mit „Harmonik" und setzt zum Ueberfluſs hinzu, dafs ja „Harmonik, Rythmik und Metrik die drei Theile der Musik seien". Wir haben schon oben (No. 93) erläutert, dafs von einer „Harmonik" im modernen Sinne bei den Alten nicht die Rede war, oder dafs wenigstens das Wort *ἁρμονία* etwas anderes bedeutet als „Harmonie", nämlich die Tonweise, welche Melodie und Rythmus umfafst und als besondere (nationale) Form und Färbung der Musik aufzufassen ist.

von Plutarch, welcher erwähnt, dafs Theophrast von einem „dreifachen Ursprung der Musik in der menschlichen Seele“ gesprochen habe, nämlich „Traurigkeit, Lust und Begeisterung“[1]); wobei er wohl vorzugsweise den Gesang im Auge hat. Er deutet also damit an, dafs die Musik und namentlich der Gesang Ausdruck der seelischen Empfindung sei, weshalb er auch den aristotelischen Gedanken, dafs das Hörbare am meisten *Ethos* enthalte, zu dem seinigen machte, nur dafs er — wie es scheint, aus mifsverständlicher Auffassung — statt ἦθος das *πάθος*, was Aristoteles dem Rythmus (nicht der Melodie) beimifst, im Sinne des „leidenschaftlichen Ausdrucks“ nennt, indem er das Gehör als die „pathetischste aller Sinneswahrnehmungen“ (*παθητικωτάτη πασῶν αἰσθήσεων*) bezeichnet. — Auch Aristoxenus, ein andrer Schüler des Aristoteles, beschäftigte sich mit dem Wesen und der Theorie der Musik und eiferte besonders gegen den verweichlichenden Charakter, in welchem sie damals geübt wurde. Er wärmte aber zugleich das alte pythagoräisch-platonische Axiom wieder auf, dafs die Seele eine „Harmonie“ sei, nämlich die Harmonie des Leibes, indem er die organische Anordnung der Theile mit der Stimmung der Saiten einer Cither verglich[2]). Hinsichtlich der ethischen Bedeutung der Musik empfiehlt er ihren Gebrauch bei Gastmählern, weil sie durch den Rythmus der ungeordnet wirkenden Kraft des Weines entgegen wirke[3]). Er zieht, wie Aristoteles, die Saiteninstrumente den Blaseinstrumenten vor; aber aus einem andern Grunde, nämlich nicht, weil diese orgiastischer Natur seien und man dabei nicht singen könne, sondern weil mehr Kunst dazu gehöre, sie zu spielen. Im Uebrigen hatte er, wie nach allen Nachrichten auch die übrigen Peripatetiker, mehr Interesse für die technische Seite der Musik als für ihre ästhetische[4]). Auch die Schriften der Peripatetiker über Dichtkunst deuten auf diese Neigung hin. Es werden noch eine Menge Namen derselben erwähnt, die sich mit ästhetischen und kunsttechnischen Fragen, z. B. ob der Ton eine mathematisch bestimmbare Gröfse sei oder der Unterschied zwischen den Tönen nur auf Wahrnehmung beruhe, beschäftigten, wie Chamäleo aus Heraklea, Heraklides aus Pontus, Demetrius der Phalereer, Hermippus u. s. f.; doch kann uns dies nicht weiter interessiren, weil wir von ihnen nichts wissen[5]).

[1]) Plutarch. *Sympos. quaest.* I, *quaest.* 5. c. 2. — [2]) Cicero *Tusc. quaest.* I. c. 10 und 18. — [3]) Plut. *de mus.* 43. — [4]) Schon die Titel seiner Schriften deuten darauf hin: *περὶ τῆς μουσικῆς ἀκροάσεως, ῥυθμικὰ στοιχεῖα, ἁρμονικὰ στοιχεῖα, περὶ αὐλητῶν* u. s. f. — [5]) Ziemlich vollständig ist das Verzeichnifs, welches Müller (II, 397) von ihren hieher gehörigen Schriften giebt, unter denen sich auch viele über Poesie und die tragischen Dichter befinden.

110. Die Stoiker und Epikureer bilden einen ähnlichen Gegensatz wie die Cyniker uud Cyrenaiker[1]), welcher darin wurzelt, dafs die Einen das Kriterium des Wahren in das Denken, die Andern in die Empfindung verlegten; und darauf hin fragten denn Beide, „was der *Weise* sei“. Der wesentliche Unterschied einerseits der Cyniker von den Stoikern, andrerseits der Cyrenaiker von den Epikureern beruht im Grunde also nur darin, dafs jene älteren Schulen nach den Kriterien des *Guten* forschten, während ihre Epigonen dieselben Kriterien (nämlich Denken und Empfindung) auf den Begriff des *Wahren* anwandten. In Beziehung auf das dritte Moment dieser Dreieinigkeit des subjektiven Geistes, nämlich das *Schöne*, nahmen beide Schulgegensätze mithin ziemlich dieselbe Stellung ein.

Näher ist hinsichtlich der stoischen und epikureischen Aesthetik noch Folgendes zu bemerken: Indem die Stoiker das Kriterium in das Denken legten, sofern sie die Wahrheit als Uebereinstimmung des Gegenstandes mit dem Bewufstsein fafsten, wurden sie besonders zur Ausbildung der formalen Logik geführt, die sie unter dem Namen „Dialektik“ begriffen. Diese Dialektik bezog sich aber nicht blos auf die formalen Kategorien des Denkens, sondern auch auf den Inhalt desselben, und so war sie nicht nur die allgemeine Methode der philosophischen Wissenschaften, sondern die Substanz der philosophischen Wissenschaft selbst. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn bei den Stoikern nicht nur die Aesthetik überhaupt als eine Metaphysik des Schönen gefafst erscheint, sondern ganz konkrete Gebiete derselben, z. B. die Lehre von den Dichtungsarten (*περὶ ποιημάτων*), die Lehre vom Gesange (*περὶ ἐμμελοῦς φωνῆς*) u. s. f. als „Theile“ der Dialektik behandelt werden. Denn mit solchen Fragen beschäftigten sie sich ebenfalls, wenn auch wesentlich nur in ihrer Beziehung zur Rhetorik, worunter sie die Wissenschaft von der Sprache als Ausdruck des Gedankens verstanden. Die Stimme und das ihr immanente Moment der Ausdrucksfähigkeit eines ideellen Inhalts bildete dabei den Ausgangspunkt, und so war es denn zunächst die Dichtkunst und die Musik, denen sie ihre Aufmerksamkeit zuwandten. — Aufser dem Stifter der Schule, Zeno, waren es Cleanth und Chrysipp, besonders aber Posidonius, welche sich vielfach mit solchen Fragen befafsten; freilich sprechen sie darüber — namentlich im Vergleich zu dem grofsen Aristoteles — in ziemlich oberflächlicher und äufserlicher Weise. So definirt

[1]) S. oben No. 53.

Posidonius die Poesie als „eine in ein bestimmtes Metrum ge„brachte und etwas geschmücktere Redeweise, die eine Nachahmung „göttlicher und menschlicher Dinge enthalte“. Weiterhin liefs er sich dann auch auf eine Art Gliederung der Künste ein, indem er sie [1]) in „gemeine“, „spielende“, „bildende“ und „freie“ eintheilte. Unter den ersteren verstand er eigentlich nur die verschiedenen Arten des Handwerks, die Aristoteles *banausisch* nennt, unter den zweiten die, welche blofse Kunststücke produciren, wie die Kunst der Taschenspieler und Gaukler; die dritte Art umfafst diejenigen, welche zwar als freie Künste gelten, aber keinen sonstigen Werth für die Tugend haben, wie die Malerei, die Musik und die Poesie; die vierte endlich sei allein die wahrhaft freie Kunst, welche die Tugend zum Zweck habe und den Weisen bilde, nämlich — die stoische Philosophie. — Seneka, ein Anhänger des Stoicismus, geht darin noch weiter, sofern er die dritte Art, oder wenigstens die Malerei und Bildhauerei, gar nicht zu den freien Künsten gezählt wissen will, weil „sie nur der Ueppigkeit und Sinnenlust Vorschub „leisteten; ebenso gut“ — meint er — „könnte man die Toiletten„kunst und die Kochkunst dazu rechnen, denn wie diese auf das „Vergnügen der Nase (als Parfüm) und des Mundes, so zielten jene „auf die Augenlust ab“. Dafs die Stoiker daher auch die Poesie nur so weit als „freie Kunst“ gelten lassen wollten, als sie philosophische Wahrheiten im dichterischen Gewande producire, kann man hieraus leicht erklären. Sie gingen in dieser seichten Gedankensymbolik sogar so weit, dafs sie eine besondere Auslegungskunst erfanden, um aus den alten Dichtern, wie Orpheus, Homer, Hesiod, philosophische Wahrheiten herauszudeuteln; was freilich nur dadurch möglich wurde, dafs sie dieselben erst hineindeutelten, so dafs ihre Auslegungskunst vielmehr eine Hineinlegungskunst genannt zu werden verdient. —

Wenn damit nun die Beschränktheit des stoischen Standpunkts in Hinsicht der Werthschätzung der Künste selbst zu Tage kommt, so ist der Grund davon, grade wie bei Plato, in der falschen Auffassung des Begriffs des Schönen zu suchen. Wie Plato nämlich ordneten die Stoiker das Schöne theils dem Guten unter, theils vermischten sie es mit demselben; und wenn auch das platonische Gute ein wesentlich Anderes ist als das Gute der Stoiker, indem diese „die Tugend“ als die auf Principien beruhende Konsequenz des Handelns verstanden, so treffen sie doch mit ihm in dem Resultat zusammen, dafs

[1]) Seneca *ep.* 88.

nur Das wahrhaft schön sei, was der Tugend diene. Zugleich aber setzen sie das in der moralischen Konsequenz liegende Princip der Ordnung und Gesetzmäfsigkeit mit der natürlichen Gesetzmäfsigkeit der Welt in Parallele und kommen zu dem scheinbar geistreichen, in der That aber ganz unphilosophischen Schlufs, dafs „die Natur „die erhabenste Künstlerin sei, da sie aus einfachen Keimen (Prin„cipien) in gesetzmäfsiger Form das Vollkommenste und Gröfste, „d. h. das Schönste, schaffe. Denn dafs die Natur nicht blos, wie „Aristoteles wolle, auf das Nützliche ausgehe, beweise z. B. der „prachtvolle Schweif des Pfau, der an sich keinen Nutzen habe [1]).“ Nur eine gelegentliche Definition von mehr philosophischem Gehalt findet sich über das Schöne, es sei „das von Natur Angenehme und „Etwas, wonach man stets Verlangen trage, ohne dafs sich dies „durch Uebersättigung abstumpfe“ [2]). Gegenüber diesem Naturschönen kannten sie nur das Sittlich-Schöne; ihre Vermittlung aber und die höchste Form des Schönen überhaupt, das Kunstschöne, verwarfen sie durchaus. Hiemit aber stellen sie sich, ähnlich wie Plato, aus dem Aesthetischen im engeren Sinne heraus. Ihre Explikationen und Exklamationen über das Sittlich-Schöne haben deshalb auch weiter kein philosophisches Interesse von diesem Gesichtspunkt.

111. Die Epikureer setzten das Kriterium der Wahrheit und Tugend in die Empfindung, und so liegt eigentlich der Schlufs nahe, dafs sie, nicht wie die Stoiker das Schöne dem Guten und Wahren, sondern umgekehrt dieses dem Schönen, oder genauer gesprochen dem Wohlgefälligen unterordnen und damit die „Aesthetik“ als die Wissenschaft *κατ' ἐξοχήν* mit besonderer Vorliebe hätten behandeln müssen. Und doch ist grade das Gegentheil der Fall. Schon im Alterthum wird (z. B. von Plutarch) darüber geklagt, dafs Epikur alle Künste verachte, von einer Kunsttheorie aber vollends so wenig wissen wolle, dafs er Gespräche über Kunst nicht einmal bei Trinkgelagen gestatte, weil „der Weise in seiner Beschaulichkeit (d. h. in seiner tugendhaften Selbstbespiegelung) „durch solche Re„flexionen gestört werde“. Dieser Grund allein genügt, um zu zeigen, dafs jenes Kriterium der Wahrheit von den Epikureern nicht eigentlich in das allgemein-menschliche Empfinden — denn dies wäre eine philosophische Kategorie, die grade auf die Aesthetik hätte hinlenken müssen — sondern lediglich in das Befinden des Subjekts, näher in das persönliche Wohlbefinden desselben gelegt

[1]) Cicero *de fin.* III c. 6, 18 u. Plut. *De repugnantiis Stoicorum* 21. — [2]) Zonaras (c. Phot. ed. Tittmann) T. II, 1159: *ἡδὺ φύσει, ἐπιθυμητὸν δι' αὐτὸ ἀεὶ, καὶ οὐδέποτε ἀμβλυνόμενον κόρῳ.*

und derjenige also als der „Weise“ definirt wurde, welcher dieses ungetrübte Wohlbefinden, den ungestörten Genufs seiner selbst erreicht habe und bewahre. Damit ist denn überhaupt jede Entäufserung des lediglich auf seinen Egoismus sich stellenden und hiemit sich selbst bornirenden Subjekts zu Gunsten irgend einer Idee oder überhaupt eines geistigen Interesses von vorn herein aufgehoben. Wenn daher von ästhetischen Schriften der Epikureer die Rede ist, wie denn (nach Diogenes aus Laerte) Epikur selbst und ebenso seine Schüler Philodemos und Metrodoros über Musik und Poesie geschrieben haben, so gehen solche Schriften doch nur darauf aus, in seichtester Weise Gründe gegen die höhere Bedeutung dieser Künste zu sammeln; und zwar, wie die Schrift Philodem's „Ueber Musik“ beweist, hauptsächlich aus Opposition gegen die Stoiker. Dafs es ihnen dabei auf Parodoxe aller Art nicht ankam, zeigt z. B. die Behauptung des letztgenannten Philosophen, dafs „die Musik mit Unrecht von Aristoteles als fähig der Nachahmung „von Gemüthsstimmungen bezeichnet worden sei, denn sie sei etwas „durchaus Vernunftloses, das weder aus der Seele stamme noch sie „in Bewegung zu setzen vermöge“. Wenn daher die Epikureer von der „Nachahmung“ sprechen, so fassen sie dieselbe stets im allermateriellsten Sinne als bloíse Naturnachahmung, z. B. die Musik als Nachahmung des Vogelgesanges und dergl. — Lukrez[1]) erklärt daraus sogar den Unterschied der Instrumentalmusik von der Gesangskunst, indem er die Ansicht ausspricht, dafs, während die letztere aus der Nachahmung der Vogelstimmen entstanden sei, der Ursprung der ersteren aus der Nachbildung der Geräusche der unorganischen Natur, wie Sturm, Wasserrauschen u. s. f., erklärt werden müsse. Dahin war also die Aesthetik seit Aristoteles gekommen! — Was endlich, um dies auch noch zu erwähnen, ihre Ansichten über das „Schöne“ betrifft, so führten sie es in demselben materialistisch rohen Sinne zurück auf den Gegensatz des Runden (Glatten, Weichen) gegen das Eckige (Rauhe, Harte). Häfsliche Töne und Farben nennen sie so rauh oder eckig u. s. f. Alles dies ist nun wenig erfreulich und gewährt kein anderes als höchstens ein historisches Interesse.

§. 19. B. Die Eklektiker: Cicero; Plutarch.

112. Wenn in irgend einem wissenschaftlichen Gebiet von „Eklekticismus“ gesprochen wird, so kann solcher Standpunkt zu-

[1]) *De natura rerum* V, 1878.

nächst das günstige Vorurtheil für sich erwecken, dafs der Grund eines „Auswählens von Ansichten“ in der Erkenntnifs der Einseitigkeit der bisher aufgestellten, einander gegenüberstehenden Principien liege, so dafs, hinsichtlich des Zwecks, der Eklekticismus auf eine Vermittlung der Gegensätze, auf eine Versöhnung der Extreme hinstrebe. Eine wahrhafte Versöhnung der Extreme, z. B. der stoischen und epikureischen Philosophie, ist aber nur dadurch möglich, dafs die einseitig gefafsten Principien derselben — also hier „das Denken“ und das „Empfinden“, als einander entgegengesetzte Kriterien der Wahrheit — zu Momenten einer höheren Einheit — also etwa: als die beiden Seiten und Formen des in sich identischen Geistes als Totalität — herabgesetzt und als solche in diesem höheren Begriff aufgehoben, d. h. ebensehr in ihrer Alleingültigkeit negirt wie in ihrer Substanz konservirt erscheinen.

Dies ist nun aber keineswegs eklektisch, sondern spekulativ. Während nämlich die Spekulation solche unlebendige Starrheit der Extreme, indem sie dieselben dem dialektischen Prozefs unterwirft, zum Schmelzen und in Flufs bringt, bricht sie auch zugleich das unversöhnliche „Entweder — Oder“ des Gegensatzes selbst und zwingt es dazu, sich in das mit konkretem Leben erfüllte „Sowohl — Als auch“ der höheren Einheit zu verwandeln. Der Eklekticismus dagegen läfst die Extreme, indem er sie blos in ihrer Einzelheit negirt, fortbestehen und veranstaltet aus ihren relativ berechtigten Wahrheiten nur eine Art Blumenleese plausibler Ansichten. Während die Spekulation dem Gegensatz der Principien gegenüber behauptet, sie seien nicht blos falsch, sondern auch wahr, und diese ihre einander widersprechenden Wahrheiten dadurch bestimmt, dafs sie dieselben als Momente einer höheren Wahrheit begreift, begnügt sich der Eklekticismus damit, bald auf der einen bald auf der andern Seite ein einzelnes Wahrheitchen festzuhalten, aber zugleich das ihm widersprechende andere Wahrheitchen ebenfalls zu respektiren, und so eine bunte Reihe von ebenso wahren wie falschen, d. h. begrifflich werthlosen, aber dem oberflächlichen Verständnifs plausibeln Vorstellungen zu einem kaleidoskopischen Mischmasch zusammen zu stellen. Die Kunst solchen Eklekticirens beruht nun in zweierlei Dingen, einmal in der geschickten Gruppirung der einseitigen Vorstellungen, sodann darin, dafs bei der Erörterung derselben die ihnen widersprechenden, aber ebenso berechtigten Vorstellungen für den Augenblick dem Bewufstsein entzogen werden. So entsteht dann allmälig ein wahres Nest von Widersprüchen aller Art, die als solche sofort auch erkannt werden, sobald man die ein-

zelnen stets in Entfernung von einander gehaltenen Vorstellungen mit einander konfrontirt. Dies ist die eine Seite, was den inhaltlichen Werth des Eklekticismus betrifft; rücksichtlich der Form des Denkens, in der sich derselbe bewegt, ist nur dies zu bemerken, dafs er sich selten über den seichtesten Standpunkt des konventionellen Reflektirens erhebt. Sein Gott ist der sogenannte „gesunde Menschenverstand“, welcher sich mit dem Handgreiflichen, aber mit diesem auch ausschliefslich begnügt und dabei befriedigt fühlt. Die Eklektiker sind die wahren Parasyten der Wissenschaft, und namentlich der Philosophie; nicht etwa blos in der Hinsicht, dafs ihr bestes Wissen auf Kompilation, ihr ganzes Denken auf mehr oder minder geschickter Ausbeutung und Verwerthung der Gedanken Andrer beruht, sondern viel mehr noch darin, dafs sie diese Gedanken verstümmeln, indem sie sie zugleich trivialisiren.

Einer der geschicktesten und berühmtesten Eklektiker des Alterthums ist nun der grofse Redner Cicero, ein Geist von ebenso grofsem Talent geschmackvollen Arrangements wie trivialster Oberflächlichkeit. Man darf sich daher nicht wundern, wenn er nicht nur im Alterthum, sondern auch im Mittelalter und der neueren Zeit als der wahre Musterknabe des gesunden Menschenverstandes geschätzt und seine Aussprüche geradezu als Orakelsprüche von Katheder zu Katheder kolportirt worden sind. Philosophischen Werth haben sie gar nicht, aber seine Sprache ist bezaubernd genug, um selbst seine gröfsten Trivialitäten mit dem Nimbus der Anmuth zu schmücken: es sind Glasperlen in Gold gefafst.

Um gerecht gegen ihn zu sein, ist die Frage aufzuwerfen — nicht nach der näheren Bestimmung seines Standpunkts, denn der Eklekticismus schliefst einen solchen überhaupt aus, sondern — welche Stellung seiner Weise des Reflektirens hinsichtlich des allgemeinen Inhalts desselben im Verhältnifs zu den philosophischen Systemen des Alterthums einzuräumen sei. Ganz allgemein betrachtet, läfst sich in der eklektischen Vorstellungsweise des Cicero nun eine Art Verwandtschaft mit der Schule der sogenannten „Neuen Akademie“ aufzeigen. Diese Neue Akademie, als deren Hauptvertreter Arcesilaus und Carneades betrachtet werden, ist, obwohl sie für die Aesthetik nicht in Frage kommt, doch hinsichtlich ihres Standpunkts für uns insofern von Interesse, als sie eine wesentliche, nämlich die negative, Vorstufe zur alexandrinischen Philosophie bildet, deren Hauptrepräsentant Plotin die dritte und letzte Epoche der antiken Aesthetik darstellt. Obwohl wir uns bei der Charakteristik dieser philosophischen Standpunkte nur auf das

Allgemeine und Principielle zu beschränken haben, so ist doch die Feststellung derselben für das Verständnifs der ferneren Entwicklung der antiken Aesthetik nicht zu umgehen.

113. Der Fortschritt, den die Neue Akademie in der Entwicklung des philosophischen Denkens im Alterthum enthält, ist wie bemerkt, ein wesentlich negativer, indem dieses System als die reine Verneinung und negative Aufhebung des einseitigen Gegensatzes des „Stoicismus“ und „Epikureismus“ sich darstellt. „Weder „das Denken, wie die Stoiker behaupteten, noch das Empfinden, „wie die Epikureer sagten, sei im Stande die Wahrheit zu erkennen; „dies gehe schon aus solchem einseitigem Gegensatz selbst hervor: „die Wahrheit bestehe überhaupt nicht in der Beziehung der „Dinge auf den Geist, sondern in der Beziehung der Dinge auf „einander, oder in dem An-und-für-sichSein derselben, nicht in dem „für-ein Anderes (nämlich für den Geist)- Sein. Darum aber sei „sie überhaupt nicht erkennbar. Was der Geist als *Wahrheit* „zu haben glaube, sei mithin nur ein Schein der Wahrheit; oder: „es sei überhaupt nur die Wahrscheinlichkeit, welche begriffen „werde, nicht die Wahrheit selbst.“ Diese Theorie wurde dann später von dem Skepticismus in den Satz zugespitzt, dafs Das, was wir als Wahrheit nehmen, d. h. die *Wahrnehmung*, überhaupt nur Schein, d. h. Täuschung sei. Während also die Akademiker in dem Kriterium der „Wahrscheinlichkeit“ noch den Accent auf das Wahre (als etwas immerhin Mögliches für das Erkennen) legten, betonten die Skeptiker die zweite Hälfte des Wortes, nämlich den Schein, indem sie behaupteten, es sei platterdings unmöglich, das Wesen zu erkennen.

Bei dieser negativen Aufhebung des Widerspruchs zwischen Stoicismus und Epikureismus blieben diese philosophischen Systeme nun stehen, und erst der wahrhaft spekulativen Philosophie der Alexandriner, und namentlich des Plotin, war es vorbehalten, die Aufhebung des Gegensatzes in affirmativer Weise zu vollenden, indem sie nicht nur diesen Gegensatz als solchen vernichteten, sondern auch in der durch die Akademiker und Skeptiker bewerkstelligten Vernichtung die Beschränktheit solcher blos negativen Aufhebung und die Nothwendigkeit einer positiven Versöhnung der Entgegengesetzten aufzeigten. Die Identität des Allgemeinen und des Besonderen im Individuellen, des Ideellen und Materiellen im Konkreten, des Denkens und Empfindens in der Einheit des subjektiven Geistes: dies war der grofse und fruchtbare Gedanke der Alexandrinischen Philosophie, welche in dieser Hinsicht also auch

als die Vermittlung der platonischen und aristotelischen Philosophie betrachtet werden darf. Welche Konsequenzen sich aus diesem wahrhaft spekulativen, wenn auch noch nicht in rein spekulativer Form, sondern in der einer substanziellen Intuition auftretenden Standpunkt für die tiefere Fassung der ästhetischen Grundbegriffe ergeben müssen, werden wir später sehen[1]); zunächst kehren wir nun zu unserm berühmten Eklektiker Cicero zurück.

114. Cicero's Vorstellungsweise wird, nach dieser kurzen Andeutung über die geschichtliche Entwicklung des philosophischen Bewufstseins im Alterthum, nun insofern als „akademische" bezeichnet werden können, als er ebenfalls das bequeme Princip der positiven „Wahrscheinlichkeit" zu seiner durchgängigen Lebensmaxime machte; so sehr, dafs er von seinen eigenen Ansichten die Ansicht hat, sie seien nur mehr oder weniger wahrscheinlich, könnten aber vielleicht auch anders sein. In seiner dem Marcus Brutus gewidmeten Schrift, worin er das „Ideal eines Redners" zu bestimmen sucht, gesteht er seinem berühmten Freunde, dafs er „die eben „dargelegten Ideen von dem vollkommnen Redner keineswegs für „unbedingt richtig und wahr halte; er (Brutus) sei vielleicht in „manchen Punkten ganz andrer Meinung, ohne dafs er (Cicero) des„halb behaupten wolle, sie seien unrichtig, ja er könne nicht mit „Bestimmtheit behaupten, ob er selbst nicht einmal seine Meinung „ändern werde. Denn" — setzt er hinzu — „bei allen Dingen, „wichtigen wie unwichtigen, müsse man zufrieden mit der „Ermittlung des Wahrscheinlichen sein, oder vielmehr mit „Dem, was als das Wahrscheinlichste sich erweise, denn die „Wahrheit selbst sei ja nicht zu erkennen, sondern liege im „Verborgenen"[2]). Wenn nun schon solches Eingeständnifs wenig Vertrauen zu dem Gehalt der ciceronianischen Ansichten vom „Ideal" — denn mit diesem elastischen Begriff hat er sich besonders beschäftigt — einzuflöfsen vermag, so wird man durch ein anderes Eingeständnifs, nämlich über die Art, wie er zu seinen Ansichten kam, vollends bedenklich. Er sagt nämlich[3]), er „wolle es so „machen wie Zeuxis, der für seine Komposition der Helena die „verschiedenen Schönheiten von fünf Jungfrauen gesammelt und zu„sammengestellt habe[4]): so, was sich bei verschiedenen Schriftstellern „Gutes über seinen Gegenstand gesagt finde, wolle er heraussuchen „und zusammenstellen"; eine ebenso charakteristische wie naive

[1]) S. u. No. 122 ff. — [2]) Cicero *Orator* c. 71. — [3]) *De inventione* II, 12. — [4]) *De officiis* I, cap. 1, 36.

Schilderung des kompilatorischen Verfahrens der Herrn Eklektiker, welche recht gut auch auf die heutige Bücherfabrikation pafst, nur dafs die modernen Eklektiker nicht so naiv sind, wie der alte Römer, der seine Leser ganz gemüthlich in die Karten blicken läfst, womit er seine Trümpfe ausspielt.

Was nun Cicero's kunstphilosophische Ansichten betrifft, so ist davon nicht viel mitzutheilen. Dafs er sich besonders mit dem Begriff des „Ideals" beschäftigt habe, ist bereits bemerkt. So fragt er in seinem *Orator* nach dem „vollkommensten Redner" und kommt dabei auch auf die platonische Idee vom höchsten Schönen. „Nach dieser bilden zwar" — ist seine Meinung — „die Künstler „ihre Werke, aber ohne sie zu erreichen. So seien zwar die Bild„werke des Phidias, z. B. sein Jupiter und seine Athene, das Voll„kommenste, was man an schönen Werken dieser Kunst kenne, aber „man könne sich dieselben *in der Idee* doch noch schöner denken". Da kommt denn die Trivialität zum Vorschein, als ob die Idee überhaupt vor ihrer Gestaltung mit allen ihren Einzelheiten — etwa als ideales Vorbild in der Phantasie des Künstlers, so dafs er sie nur zu kopiren brauche — vorhanden sei, und nicht erst durch die Gestaltung selbst sich individualisire. Erst nach dieser Gestaltung ist nämlich auch in der Vorstellung des Künstlers die Idee als bestimmtes Ideal vorhanden, mit dem er sein Werk dann nachträglich vergleichen mag. — Weiterhin vergleicht dann Cicero das Ideal des Redners mit dem des Dichters, indem er bemerkt, „jenes „sei nur eines, dieses aber mehrfach: die tragischen Dichter näm„lich verfolgten andere Zwecke als die komischen, und wenn das „Komische in der Tragödie fehlerhaft, so sei umgekehrt das Tra„gische in der Komödie wiederwärtig". Dafs er diesen Ansichten zuwider an anderen Stellen gerade die entgegengesetzten ausspricht, darf uns bei ihm nicht Wunder nehmen. So sagt er, die Beredsamkeit mit den bildenden Künsten vergleichend, es „gebe nur eine „Bildhauerkunst, nur eine Malerei u. s. f." — Auch über das „Schöne" und seine qualitativen Unterschiede spricht er, und zwar zuweilen ganz verständig, z. B. wenn er darauf hinweist, dafs die Schönheit nicht einfach sei, sondern nur in Gegensätzen existire, wie „die Schönheit der *Würde* und die der *Anmuth*, die man als „männliche und weibliche bezeichnen könne"[1]). Ferner unterscheidet er das Schöne vom *Reizenden*, was er als schöne Uebertreibung fassen zu wollen scheint, die Uebersättigung hervorbringe, wie z. B.

[1]) *De officiis* I, cap. 1, 36.

„eine mit Redeblumen und Gedanken (?) übermäfsig ausgeschmückte „Rede. Dergleichen reize Anfangs den Zuhörer, errege aber zuletzt „Ekel. Man müsse daher dergleichen Blumen nur hie und da ein„streuen, um auf die Länge Wohlgefallen zu erwecken und zu „erhalten“[1]). In Betreff des differenten Verhältnisses zwischen dem Schönen und Zweckhaften wurzelt seine Ansicht in dem Satz[2]), *venustatem et pulcritudinem corporis non posse secerni a valetudine*, also „dafs die körperliche Schönheit nicht von der Gesundheit zu „trennen sei“. „Diese Einheit des Schönen und Zweckhaften“ — fährt er fort — „offenbare sich überall in der Natur: wie in den „Bäumen Stamm, Aeste und Blätter ebenso sehr in einer schönen „wie in einer zweckmäfsigen Beziehung ständen, so seien die Säulen, „die das Dach eines Tempels tragen, einestheils zweckmäfsig, ande„rentheils aber auch schön; ja, wenn das Kapitolium, dessen Giebel „zugleich so eingerichtet sei, dafs das Wasser ablaufen könne, nach „dem Himmel versetzt würde, wo es keinen Platzregen gebe, so „müsse es doch mit solchem Giebel versehen bleiben, wenn es seine „Schönheit behalten solle“ u. s. f. Endlich können wir auch seine Definition des „Lächerlichen“ erwähnen, dessen Grund er in die Schlechtigkeit und Unförmlichkeit *(turpitudine et deformitate quadam continetur)* setzt, dann aber diesen Ausspruch später durch die Bemerkung mildert, die Schlechtigkeit dürfe nicht bis zur Ruchlosigkeit gehen und die Unförmlichkeit nicht Dem, der sie besitzt, zum Unglück gereichen. In solchem Falle dürfe man nicht über sie lachen u. s. f.[3]) Warum man aber über dergleichen lache, d. h. welches Wirkungsmoment es sei, das eine Erscheinung lächerlich mache, davon ist bei ihm nicht weiter die Rede, sondern er schliefst daran weise Vorschriften für den Redner, wann er das Lächerliche anzuwenden habe. — Das sind nun freilich alles meist, wenn auch nicht tiefer begründete, doch recht verständige, aber ebensowohl auch ziemlich selbstverständliche Bemerkungen. Nach irgend einer, wenn auch vielleicht schiefen und mifsverständlichen, aber doch wenigstens originalen Ansicht bei Cicero würden wir uns vergebens umsehen. Was er sagt, ist wohl richtig, aber wahr kann man es nicht nennen, weil es gar nicht das Wesen der Dinge berührt, sondern immer nur die alleräufserste Oberfläche streift, kurz in jedem Betracht konventionell und trivial erscheint.

115. Weitläufiger, aber ebensowenig in das eigentliche Wesen

[1]) *De Oratore* III, 25. — [2]) *De officiis* I, 27, cf. *De Oratore* III, 45, wo er den Unterschied als den des *decorum* und *honestum* auffafst. [3]) — *De oratore* II, 58—72.

eindringend, hat sich Plutarch in Reflexionen über das Künstlerische und die Künste ergangen. In der allgemeinen Tendenz derselben lehnt er sich wohl an Aristoteles an, aber einestheils wählt er aus dessen Aussprüchen nur die heraus, welche mehr nur eine praktische Bedeutung haben, z. B. wie ein Dichter dichten müsse und wie man ihn zu lesen habe und dergl., während er das eigentlich Spekulative des Aristoteles ganz auf sich beruhen läfst, anderentheils macht er aber auch von dem Ausgewählten stets eine solche trivial-praktische Anwendung, dafs der tiefe Aristoteles in diesem plutarchischen Gewande fast wie ein bornirter Pedant erscheint. —

Was z. B. das Princip der „Nachahmung“ betrifft, worüber er in seinem Buche „Ueber die Lektüre der Dichter“ wie in seinen „Tischgesprächen“ sich äufsert, so weist er allerdings darauf hin, dafs das Vergnügen an der Aehnlichkeit mit dem Original, sowie die Lust am Gestalten und am Gestalteten überhaupt das ästhetische Moment darin sei, zugleich aber fafst er die Nachahmung in plumper Weise als blofse Naturnachahmung, indem er von der Malerei — ganz im Widerspruch mit Aristoteles[1]), welcher der Malerei als der am wenigsten nachahmenden Kunst auch die geringste ethische Wirkung zuschreibt — die „gröfsere Lebendigkeit der Nachahmung rühmt, „wodurch sich das Gemälde vortheilhaft gegen die Zeichnung unter„scheide, weshalb es denn auch eine wirkliche Illusion hervorbringe „und dadurch die Seele heftiger ergreife“[2]). Es ist in der That unbegreiflich, wie diese alten Eklektiker, welche den Aristoteles doch vor sich hatten, solche Plattheiten vorbringen konnten, als ob das Griechische des Stagiriten für sie Hebräisch gewesen wäre. Jene Lust an der Nachahmung, d. h. an der künstlerischen Gestaltung, erklärt er denn weiterhin aus der Analogie des planvoll Angelegten im Kunstwerk mit unserm eignen Geiste[3]), und als Belag dafür theilt er dann die interessante Geschichte von jenem Parmeno mit, der in ausgezeichneter Weise — das Quieken eines Ferkels nachahmen konnte und so sehr bewundert wurde, dafs, als Jemand ein unter seinem Mantel verborgenes Ferkel quieken liefs, das Publikum das Quieken des Parmeno doch höher bewunderte und für schweinemäfsiger hielt, obgleich man ihm das wirkliche Ferkel zeigte. Solche Beweise für die ästhetische Wirkung haben denn allerdings auch nur ferkelmäfsigen Werth. —

Was Plutarch sonst über Dichtkunst, Musik und die bil-

[1]) *Poetik* VI, 15 und dazu oben S. 197 nebst der Anmerkung 1). — [2]) *De audiendis poetis* cap. 2. — [3]) *Συμποσιακὰ προβλήματα* V, quaest. I, 1.

denden Künste sagt, knüpft er immer zuerst an irgend eine aristotelische Ansicht an, z. B. dafs das Wesen der Dichtkunst nicht im Metrum bestehe; ja, er führt ebenfalls als Belag die Naturgeschichte des Empedokles an, die in Hexametern geschrieben war; dann aber leitet er diese reine Quelle sofort zu irgend einer praktischen Wassermühle, um sie das Mehl für das geistige Brod der Jugenderziehung mahlen zu lassen: denn auf diese seichte Reflexion läuft bei ihm Alles hinaus. Ja, er giebt weise Vorschriften, wie der moralische Nutzen aus der Lektüre der Dichter noch erhöht werden könne, wenn man gewisse Aussprüche derselben in philosophischem Sinne deute und allgemein-moralische Maximen hineinlege. Hinsichtlich der Musik stellt er die moralische Frage auf, ob die Lust an dieser Kunst zur Unenthaltsamkeit führen könne. Darüber wird denn weitläufig hin und hergeredet [1]), bis er sich auf einmal gegen Aristoteles wendet, weil dieser die Musik als nur der menschlichen Empfindung analog betrachte. Als Gegenbeweis gegen diese Ansicht deutet er darauf hin, dafs den sich begattenden Stuten auf der Flöte vorgeblasen werde, damit sie feuriger empfangen, woraus also folge, dafs bei diesen Thieren doch eine Empfindung für die Musik vorauszusetzen sei (!) Wie man sieht, liebt es Plutarch, mit solchen, bald schweine- bald pferdemäfsigen Beweisen seine ästhetischen Aussprüche zu belegen. Natürlich birgt dann seiner Ansicht nach die Musik ebenfalls die gröfsten Gefahren für die Jugend in sich, und wie diese zu vermeiden und danach die Musik zu behandeln, wird dann des Weiteren auseinandergesetzt. Wie er endlich die bildenden Künste, und namentlich die Malerei, betrachtet, davon ist schon vorhin eine Probe gegeben. — Da er jedoch nirgends und in keiner Beziehung das eigentliche Wesen der Künste berührt, so hiefse es in der That ihm zu viel Ehre anthun, wenn wir alle seine Trivialitäten reproduciren wollten.

§. 20. C. Die kritischen Grammatiker und Rhetoren: Zenodot, Aristarch; Zoilus; Dionys von Halikarnass; Quinctilian; Demetrius; Dio Chrysostomus; Lucian.

116. Die Kunstkritik, namentlich der alexandrinischen Grammatiker der letzten beiden Jahrhunderte v. Ch., besafs ohne Zweifel eine hervorragende Bedeutung in der damaligen gelehrten Literatur. Allein diese Kritik entbehrte einerseits jeder philosophischen Begrün-

[1]) *Symp. probl.* VII, quaest. 5.

dung, da sie sich meist in der Form ganz äufserlichen, aber mit grofser Sicherheit auftretenden Reflektirens bewegte, theils richtete sie sich vornehmlich, wenn nicht ausschliefslich auf die Poesie, oder vielmehr auf die Dichter, über welche die Kritiker in dem berüchtigten Kanon eine Art von Todtengericht hielten, indem sie von dem selbstgeschaffenen Richterstuhl ihrer kritischen Schulweisheit herab die mustergültigen von den mittelmäfsigen und schlechten abtrennten. Eine wesentliche Berücksichtigung erfuhr dabei die Frage nach der Echtheit und Unechtheit der Werke, im Uebrigen kümmerten sie sich, wie es scheint — denn die kritischen Werke sind fast sämmtlich verloren gegangen und nur Andeutungen darüber in den späteren Kommentatoren erhalten — weniger um den Gehalt als um die Technik der kritisirten Werke; und selbst wo sie sich um den Gehalt bekümmerten, war es meist das dürftige Kriterium der εὐπρέπεια (der *Schicklichkeit*, d. h. des Passenden und Geziemenden), wonach sie den Werth derselben bemaafsen. So polemisirt Aristarch gegen manche Namen beim Homer, z. B. dafs er den Apollo „Smintheus“ genannt habe, und Aehnliches. Zenodot dagegen richtet seine Kritik gegen manches Sachliche beim Homer, z. B. wenn Jupiter die Juno mit zwei Ambosen an den Füfsen zum Himmel hinaushängt, denn dies sei nicht *schicklich*. Am schärfsten liefs Zoilus seine Galle am armen Homer aus, den er förmlich nach solchen „Unschicklichkeiten“ durchstöbert hat. Dafs dergleichen Kritikasterei — denn Kritik ist das nicht mehr zu nennen — kein irgendwie erkleckliches positives Resultat haben konnte, geht schon daraus hervor, dafs es diesen Herrn antiken Recensenten viel weniger um die Sache und deren Inhalt als um ihr eingebildetes Besserwissen und Rechthaben zu thun ist. Für die eigentliche Aesthetik leisten sie aber aufserdem auch deshalb nichts, weil sie es immer nur mit einem gegebenen Werk, nie mit allgemeinen Begriffen zu thun haben.

117. Neben diesen Kritikern sind nun die Rhetoren zu erwähnen, die zwar im Ganzen positiver waren, aber sich doch auch theil nur um die Sprache, bei der Poesie also um das blos Technische, z. B. um die Wahl und Zusammenstellung der Worte zur Hervorrufung eines bestimmten Eindrucks, kümmerten, theils das Allgemeine, was sie daraus abstrahirten, lediglich unter der speciellen Rücksichtnahme auf die praktische Anwendung vorbrachten. Indefs liefsen sie sich wenigstens auf die Erörterung des Allgemeinen ein, und wenn sie ebenfalls das *Ziemende* (πρέπον) als Kriterium setzten, so faisten sie es doch in der tieferen Bedeutung des Harmonischen,

das Drama die höchste, die bildende Kunst die geringste Katharsis besitzt, verleiht nun auch den Künsten im Verhältnifs zum öffentlichen Leben
§ 17. nnd besonders zur Jugenderziehung eine bestimmte Stellung; und in dieser Hinsicht giebt er Vorschriften über die Ausübung der Künste, indem er alle solche Kunstübungen verwirft, die, weil sie der kathartischen Wirkung widerstreben, banausischen Charakters sind. Das Banausische besteht für ihn in dem Gegensatz zur Idealisirung der *Mimesis* und *Katharsis*, d. h. in der Entidealisirung.

§ 18. Die dem Aristoteles folgenden philosophischen Schulen, namentlich die Peripatetiker, Stoiker
§ 19. und Epikureer; weiterhin dann die Eklektiker;
§ 20. endlich die kritischen Grammatiker und Rhetoriker kommen ebensowenig wie einzelne
§ 21. ausübende Künstler, von denen ästhetische Aussprüche bekannt geworden sind, für die Weiterentwicklung der Aesthetik in wesentlichen Betracht; vielmehr bemerkt man, wenn man auf den Gang, den das ästhetische Bewufstsein des Alterthums seit Aristoteles bis in das zweite Jahrhundert nach Chr. Geb. nimmt, zurückschaut, eine fortwährende Abnahme an Interesse für den allgemeinen Inhalt des Gebiets des Schönen und der Kunst, bis der sich immermehr einengende Flufs der antiken Aesthetik nicht nur schmaler, sondern auch seichter wird und schliefslich im Sande konventionellen Reflektirens verrinnen zu wollen scheint. Da erhebt sich zuletzt noch, an der Schwelle einer neuen Zeit und bereits angeweht von der Ahnung einer neuen Weltanschauung, die antike Philosophie und mit ihr die Aesthetik zur höchsten Stufe der spekulativen Intuition in der alexandrinischen Schule und besonders in Plotin.

Cap. VI.

Dritte Stufe. Plotin und die Alexandriner. Verfall der antiken Aesthetik.

§. 22. 1. Allgemeiner Standpunkt der alexandrinischen Philosophie.

122. Die allgemeine Stellung der *alexandrinischen Philosophie* zu der Entwicklung der antiken Philosophie überhaupt seit Plato und Aristoteles beruht ihrem Wesen nach, wie oben[1]) bei der Charakteristik der neuen Akademie schon kurz angedeutet wurde, in der affirmativen Aufhebung des im *Stoicismus* und *Epikureismus* auseinander gehenden Gegensatzes von Verstand und Empfindung als Kriterien des Wahren. Sie bildet so selber einen Gegensatz gegen die *Neue Akademie*, welche ebenfalls diesen Widerspruch, aber auf negative Weise, aufhob, indem sie behauptete, weder Denken noch Empfinden sei im Stande das Wahre zu erkennen, und darum sei dies überhaupt nicht an sich erkennbar, sondern es sei nur das Wahrscheinliche, d. h. die relative Wahrheit, für uns vorhanden; ein Satz, der sich dann im abstrakten *Skepticismus* zu der dogmatischen Negation des Wahren, als eines blofsen Scheins, verhärtete. Man erkennt in diesen Principien der absterbenden antiken Philosophie leicht die Keime der Principien der neuesten Entwicklungs-Phase der modernen Philosophie, nämlich des *Kriticismus* Kant's, der auch das „Ding an sich" als unerkennbar erklärte, und des Fichte'schen *Idealismus*, der alle Wahrheit in das Subjekt verlegte; und wenn wir noch einen Schritt weiter gehen, so werden wir auch nicht die Parallele des alexandrinischen Mysticismus mit der Schelling'schen Philosophie verkennen. Es beruht dieser fortschreitende Parallelismus der antiken und modernen Philosophie eben auf einem Naturgesetz des Denkens, dessen Nothwendigkeit zu erkennen wir später mehrfach Gelegenheit haben werden.

Jenes „Entweder — Oder" der *Stoiker* und *Epikureer* als auch dieses „Weder — Noch" der *Akademiker* und *Skeptiker* löf'ten also die *Alexandriner* in das spekulative „Sowohl — Als Auch" auf, indem sie in der Einheit des Geistes, als empfindenden und denkenden, die affirmative Quelle der Erkenntnifs erkannten. Hiermit

[1]) No. 113.

aber war eine Regeneration, nämlich eine Rückkehr des philosophischen Bewufstseins zu Plato und Aristoteles angebahnt, aber insofern zugleich ein Hinausgehen über diese Standpunkte, als der Geist sich nunmehr als reines Denken nicht nur zu den Dingen verhält, sondern sich selber Gegenstand wird und somit auch die Gegenständlichkeit selbst als intellektuelle begreift. Diese dem Geiste gegenüberstehende Welt ist so in ihrer Aeufserlichkeit aufgehoben und nur als innerliche vorhanden, oder: nur die geistige Welt existirt überhaupt als wahre. Alles, was jenseits dieser Geistigkeit etwa vorhanden sein mag, ist das Endliche, Zufällige, Schlechte, d. h. das Wirkliche zwar, aber nicht das Wahre. Durch die Aufhebung dieses Endlichen kommt der Geist zu sich selbst, als unendlichem, und ist mit sich versöhnt. — Die Welt der alexandrinischen Philosophie ist also die Welt der Idealität überhaupt, und in sofern nähert sie sich der allgemeinen Form ihrer Anschauung nach der platonischen Philosophie, wie sie denn auch neben dem direkten Epigonenthum des Platonismus in *Philo* und dem *Gnosticismus* als „Neuplatonismus“ bezeichnet zu werden pflegt. Im substanziellen Inhalt ist dagegen die alexandrinische Philosophie vielmehr aristotelischer als platonischer Art, nur dafs sie an Stelle des aristotelischen Reflektirens die reine (spekulative) Intuition des denkenden Geistes walten läfst, und so fast die Weise eines prophetisch-poetischen Ahnens annimmt.

Andererseits aber geht die alexandrinische Philosophie, indem sie die reine Geistigkeit als das Unbedingte und wahrhaft Konkrete behauptet, schon über die antike Weltanschauung überhaupt hinaus. Denn eben dies ist ja das Princip des Christenthums als Basis einer neuen Weltanschauung, dafs das Allgemeine und Ewige Geist sei, oder wie die Bibel es ausdrückt: „Gott ist Geist und mufs im Geist und in der Wahrheit verehrt (d. h. begriffen) werden.“ — Wenn nun die alexandrinische Philosophie sich durchaus auf eine Welt der Ideale bezieht, so kann schon von vorn herein die Vermuthung gehegt werden, dafs sie diejenige Sphäre des menschlichen Geistes, in welcher sich die Ideale am reinsten verwirklichen, nämlich die Welt des Schönen und der Kunst, vorzugsweise zum Gegenstande ihrer Spekulation gemacht haben werde. Und so ist es auch in der That. Ueber Nichts haben die Alexandriner so tiefe und wahrhaft spekulative Gedanken gehabt als über das Schöne, hinsichtlich seiner Quelle, seines Inhalts und seiner Beziehung zum Geiste. Und der spekulativste unter ihnen ist ohne Zweifel Plotin. Allein, da Plotins Anschauen und Denken immerhin auf antiker

Basis beruhte, d. h. innerhalb der Grenzen der Intuitivität blieb, so spricht sich seine Spekulation[1]) gleichsam nur in der Form der Ahnung aus. Das, was man ihm als Mystik und Schwärmerei zum Vorwurf zu machen pflegt, ist lediglich aus dem tiefen Drange seines Geistes zu erklären, sich des Wesens, des eigentlichen Inhalts der Idee zu bemächtigen, und so verfällt er, — aus der Unmöglichkeit, seine antike Basis zu verlassen — in ein surrogatives Allegorisiren des spekulativen Denkens. Die Hauptsache aber ist, dafs der Kern seines Philosophirens eben (dem Inhalt, wenn auch noch nicht der Form nach) spekulativer Art ist.

Das intuitive Element seines Philosophirens drückt sich bei ihm besonders in jenen Wendungen aus, wo er vom „Schauen des Einen Guten, als der reinen Quelle alles Seins“ spricht. So — was die „Schönheit“ betrifft — unterscheidet er geradezu ein sinnliches und ein geistiges Auge; nur letzteres könne das Dasein des Geistes wahrnehmen und seine Schönheit, jenes nur die sinnliche Welt und ihre Schönheit. Zu diesem *Schauen* aber komme man nur auf dem Wege der „Ekstase“, der Begeisterung, indem man, das Auge von allem Körperlichen zurückziehend, seinen „Blick“ nur auf das Wesen richtet. *Exstase* aber ist eben die unmittelbare und darum plötzliche Hingabe des Geistes an die Idee, welche ihrer Plötzlichkeit wegen nothwendig mit Erregung des Gemüths verbunden ist; und in dieser Unmittelbarkeit liegt in formeller Beziehung das Wesen der Intuition sowie der Unterschied gegen die vermittelnde Spekulation, die als solche ein bewufstes Eindringen des Geistes in die Idee ist.

§. 23. 2. Plotin.

123. Was die philosophische Anschauung Plotins im Besondern betrifft, so ist für ihn charakteristisch, dafs er durchaus keinen Unterschied oder gar Gegensatz zwischen Plato und Aristoteles statuirt; eine Ansicht allerdings, der weder wir bestimmen können, noch aller Wahrscheinlichkeit jene Philosophen selbst zustimmen möchten. Namentlich aber in Hinsicht der Aesthetik kann von einer Uebereinstimmung Plato's und Aristoteles so wenig die Rede sein, dafs sie vielmehr fast in allen Punkten einen entschiedenen Gegensatz bilden, der bei Aristoteles geradezu die Form einer bewufsten Opposition annimmt. Eine andere Seite der philosophischen Anschauung Plotin's, die bisher noch nicht hervorgehoben scheint,

[1]) Vergleiche über *Spekulation* oben S. 65. Anm. 2.

ist eine gewisse Verwandtschaft mit der indischen Philosophie, besonders was seinen Begriff der ἔκστασις betrifft. Bekanntlich hatte er nach dem Tode seines Lehrers Ammonius Saccas (243 nach Chr. Geb.) den Kaiser Gordianus nach Persien begleitet, in der ausdrücklichen Absicht, die Philosophie der Inder kennen zu lernen; und auch in seiner äufseren Lebensweise, z. B. in dem Sichenthalten des Genusses von Fleisch zahmer Thiere u. s. f., zeigt er eine entschiedene Hinneigung zu der indischen Weltanschauung. *

Das Wesentliche seines Philosophirens besteht nun erstens formell in dem Streben des Geistes, sich in sich selbst zurückzuziehen, um in diesem reinen Innerlichsein die Seligkeit der ideellen Intuition zu geniefsen. Man hat dies mit „Schwärmerei" gekennzeichnet; ja sogar von Neigung zu orientalischer Phantastik gesprochen, aber die Intuition, d. h. das Aufgeben des Sinnlichen und Aufgehen in das durchaus Unsinnliche, was im Christenthum als Uebersinnliches und Jenseitiges gefafst wurde, enthält immerhin auch die Richtung auf das Wahre, Unbedingte, Unendliche. Denn das Wesen liegt nicht in dem Einzelnen und in der mannigfachen Welt der Einzelheiten überhaupt, sondern in Dem, was diese gemeinsam haben und was sie verbindet, nämlich im Allgemeinen; dies ist eben ihr gedanklicher Inhalt. Das Denken also, als das Sich-Versenken in das Allgemeine, kann lediglich dem nur an den Einzelheiten haftenden gewöhnlichen Bewufstsein als Schwärmerei und Wahnsinn erscheinen. Allein, wenn auch zwischen der intuitiven Exstase und der blofsen Verrücktheit in der Form dieser Geistesbewegungen eine Aehnlichkeit herrscht, sofern bei jeder Begeisterung der Geist einen Ruck erhält und aus seiner gewöhnlichen, der Sinnenwelt zugekehrten Stellung „verrückt" wird, so ist doch der Inhalt ein ganz anderer; nämlich in der *Verrücktheit* der blofse Wahn, in der *Exstase* der tiefste Sinn. Vielmehr, wenn von „Wahn-Sinn" die Rede sein soll, ist der Wahn (ohne Sinn) auf Seite des gewöhnlichen Bewufstseins zu suchen, da dieses vom Allgemeinen nichts weifs, sondern an der äufserlichen Welt, der Welt des Scheins und des Wesens haftet. Denn nur das Denken des Allgemeinen ist ohne Wahn. — So viel über die formale Seite des Plotin'schen Philosophirens.

Hinsichtlich der substanziellen Seite derselben sind vornehmlich zwei Momente zu betrachten, welche sein Denken abwechselnd bestimmen und, als einander entgegengesetzt, den Eindruck hervorbringen, als ob er mit sich selbst in Widerspruch gerathe. Das eine Moment beruht darin, dafs er trotz allen Hinausstrebens

in eine neue Weltanschauung, welche, durch das Christenthum geweckt, auch ihn tief berührt hatte, dennoch seinem Gefühl nach fest im Alterthum, d. h. im intuitiven Denken, wurzelt; das andere, dafs er trotz der Unmöglichkeit, sich von dem mütterlichen Boden des Alterthums ganz loszureifsen, doch wieder fortgerissen wird zu jener höheren Weltanschauung. Hiedurch kommt er gleichsam in einen geistigen Strudel hinein, der seinem Philosophiren oft den Charakter ahnungsvoller Dunkelheit und orakelhafter Unbestimmtheit verleiht. Zugleich zeigt im Zusammenhange damit weiterhin seine Weise des Philosophirens nicht selten das Gepräge einer Ueberschwenglichkeit, welche an Plato erinnert; aber hinter diesem Schein der Ueberschwenglichkeit birgt sich immer ein wahrhaft konkreter Gedanke, so dafs sie nie den Charakter phrasenhafter Schönrederei annimmt; denn überall erkennt man, dafs ihm nichts ferner liegt als jene abstrakten Ideale, deren Schilderungen bei Plato ihrer Leerheit wegen nicht blos formell, sondern auch substanziell überschwenglich erscheinen. So ist es auch mit den Widersprüchen bei Plotin: sie sind nur scheinbar und beruhen im Wesentlichen darauf, dafs er dasselbe Wort z. B. das „Gute" einmal im antiken, etwa im platonischen Sinne gebraucht, um es dann später, sobald er tiefer in das Wesen eindringt, in völlig veränderter Bedeutung, ja geradezu als Gegensatz zu dem anfänglichen Begriff aufzufassen und anzuwenden. — Jene Dunkelheit nun und dieses scheinbare Sich-Widersprechen bereiten sowohl in formeller wie in materieller Beziehung oft grofse Hindernisse für das klare und korrekte Verständnifs seiner Schriften. Bei dem Versuch, uns in diesem Labyrinth zurecht zu finden, müssen wir als Führer durch dasselbe die — namentlich auch im Hinblick auf ihn — früher gegebene Erörterung über den *künstlerischen Schein* und das *künstlerische Gestalten*[1]) nehmen. Denn diese Punkte sind es, welche bei Plotin hauptsächlich, ja allein für uns in Frage kommen. Zunächst aber ist noch eine Bemerkung über das eigentliche Princip seines philosophischen Systems, dessen allgemeine Stellung zur Akademie oben berührt wurde, zu machen, weil ohne die Kenntnifs dieses Princips seine ästhetischen Aussprüche ganz unverständlich bleiben würden.

124. Ganz allgemein gefafst und populär ausgedrückt, kann die Tendenz der Plotin'schen Philosophie dahin bestimmt werden, dafs es sich für ihn gar nicht darum handelt, die reale Welt nach der konkreten Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen in deren Be-

[1]) S. oben No. 70. 71. 74. 76. 77.

stimmtheit aufzufassen, sondern dafs es ihm nur um das Wesentliche in Allem, um den gedanklichen Inhalt als das allein berechtigte Seiende zu thun ist. Diesen gedanklichen Inhalt, wodurch das Seiende allein berechtigt ist, nennt er nun das Gute. Hiebei ist nun dies von vorn herein mit aller Bestimmtheit festzuhalten, dafs Plotin zwar den Begriff des „Guten“ auch nach seiner ethischen Seite auffafst, wo er eben von der Sphäre des subjektiven Geistes handelt, im Uebrigen aber das „Gute“ durchaus absolut als die substanzielle Idee begreift, aus der alle Wesenheit sich herausgestaltet, als die Urquelle des wahrhaft Seienden. Dieses absolute Gute ist ihm makrokosmisch ebenso die Weltseele[1]), wie das ethische Gute im Bereich des mikrokosmischen Geistes die Menschenseele. Aus diesem absoluten Guten entspringt so nicht blos das sittliche Gute, sondern auch das Wahre und Schöne. Bei Plato nimmt diese absolute Stellung das „höchste Schöne“ ein, aber nur in ganz abstrakter Weise, weil er es als völlig unbewegt fafst. Das Plotin'sche „höchste Gute“ dagegen ist die absolute Bewegung selbst, die ewig fliefsende, unendlich schaffende Quelle alles Seins, der *Schöpfer* — also wiederum (christlich ansgedrückt) Gott, als der allmächtige „Schöpfer Himmels und der Erden.“ Ebenso wie Plotin das „Gute“, Plato das „Schöne“ als die absolute Idee setzt, könnte man nun auch — und vielleicht mit noch mehr Recht — das „Wahre“ als diese Quelle alles Seienden bezeichnen. Allein, weil eben das *Gute*, das *Schöne* und das *Wahre* schon differente Formen der absoluten Idee sind und als solche die Principien verschiedener Sphären bilden, in denen sich die Idee realisirt, giebt es nur zu Verwirrung Anlafs, einen von diesen drei Begriffen statt ihrer unterschiedslosen Einheit als das Absolute zu fassen; sondern das Richtige ist, zu sagen: die Idee ist das Absolute, und diese Idee gestaltet und realisirt sich in den drei Sphären des *Wahren, Guten* und *Schönen*. So ist denn das „absolute Gute“ des Plotin eben Das, was wir unter Idee verstehen[2]). Diesem absoluten Guten als der Idee steht nun die Materie (*ὕλη*, der form- und geistlose Stoff) gegenüber, die er daher ganz konsequent als das „Ueble“ bezeichnet. „Die absolute

[1]) Christlich ausgedrückt also „Gott“. Hier haben wir also schon den Zwiespalt in ihm, indem er eine christliche und eine platonische Idee einerseits in denselben Ausdruck fafst, andererseits diesen Ausdruck bald in dem einen bald im anderen Sinne nimmt. Er verwechselt nicht etwa die beiden Begriffe, sondern er wechselt nur mit ihnen ab, indem er dieselbe Bezeichung für beide braucht. — [2]) Um es von dem „Schönen“, „Guten“ und „Wahren“ in ihrer Differenz zu unterscheiden, nennt er es denn auch das „Ueberschöne“, „Uebergute“, „Ueberwahre“ (*ὑπέρκαλον, ἐπέκεινα τῶν ἀρίστων, βασίλενον ἐν τῷ νοητῷ*).

„Idee ist das Eine: man könne nicht sagen, dafs es Etwas sei oder „irgend Eines; es hat weder Gröfse noch irgend eine andere Be„stimmtheit, und so ist es auch nicht erkennbar; es ist nur die „Quelle alles Erkennbaren, der Mittelpunkt des Universums, um „den sich Alles bewegt, das bewegende Princip selbst.“ Dies nun setzt Plotin als die einzige Bestimmung der „Idee“, dafs sie bewegendes Princip, oder: dafs sie als Idee „Selbstbewegung“ sei. Wäre sie dies nicht, so wäre überhaupt nichts, auch sie selber hätte keine Realität; dadurch dafs sie bewegendes Princip ist, ist sie überhaupt nur seiend, d. h. sie ist wesentlich schaffend. Denn solche Selbstbewegung ist als Selbstverwirklichung eben das Schaffen. Er drückt dies bildlich so aus: „Das Eine, absolute Gute ist eine „Quelle, die ruhig in sich selbst bleibt, aber das Princip aller Flüsse „ist, die herausgehen hier- und dorthin, zwar, solange sie im Einen „sind, noch nicht herausgeflossen sind, aber schon wissen, dafs „und wohinaus sie fliefsen sollen“[1]).

Dies Sich-Erschliefsen der Idee, diese Selbstoffenbarung ist ihm zwar so einerseits eine absolute Nothwendigkeit, andererseits aber, weil sie keiner weiteren Bestimmung unterliegt, sondern selber das absolut Bestimmende ist, unerklärlich und zwar in dem doppelten Sinne unerklärlich, dafs sowohl die Nothwendigkeit des Herausgehens der Idee aus sich selbst, d. h. ihre Selbstoffenbarung als die Welt der Wirklichkeit, als auch die Art und Weise, wie diese Offenbarung vor sich geht, unerklärt bleibt. Dies ist nämlich nur als dialektischer Procefs zu fassen, welcher, im Denken selbst sich erzeugend, die Intuition zur Spekulation treiben würde. Hier also ist Plotin's, der immerhin noch innerhalb der Intuition bleibt, Grenze. Er sagt: „Wie aus diesem Einen die Zweiheit (die Diffe„renz) und das Viele herauskomme, um dies zu sagen, müsse „man Gott, aber nicht mit hörbarer Stimme, anrufen, sondern „indem man sich selbst im Gebet“ (also Exstase statt Denken) „zu ihm ausdehne.“ Weiter fafst er dann dieses Hervorgehen aus dem Einen, d. h. die Schöpfung der seienden Welt, als ein „Leuchten des Urlichts“ und als ein „Abglanz“ desselben, das selbst unverändert bleibt[2]). Als solch schaffendes Princip ist die Idee nun der *νοῦς*, der den Inhalt alles Geschaffenen bildet und als dieser besondere Inhalt der *λόγος, Begriff*, heifst. Die *λόγοι* sind so die Vorbilder der wirklichen Dinge selbst; diese aber geben nur,

[1]) Plotin *Ennead.* VI., 9. — [2]) Es ist dies dieselbe Vorstellung wie die der Bibel, dafs „Gott die Welt aus Nichts geschaffen“, nämlich Nichts ist die Idee ohne diese ihr immanente Selbstbewegung, als solche ist sie Alles.

da ihnen die Materie, als das Nichtseiende oder Ueble, anhaftet, den Schein der Begriffe. Die Materie (*ὕλη*) steht mithin als das Nichtsein dem absoluten Sein koordinirt gegenüber, sofern sie zwar ebenfalls das ganz Unbestimmte und Formlose ist, aber nicht Princip der Bewegung, also positiv, sondern negativ das ihr Widerstrebende, das „Chaos“ der Bibel. Plotin denkt sich das Schaffen, als Produkt des absoluten Seins und absoluten Nichts, ähnlich wie etwa das reine Licht durch den Widerstand des Aethers zur Wärme und durch die materielle Brechung zur Farbe sich gestaltet. Das reine Licht selbst ist weder warm noch farbig, aber es erzeugt beides mit der dunkeln Materie. Das wahrhaft (abstrakt) Nichtseiende nennt er so die „Lüge des Wirklichen“ und dann weiterhin das „Böse“.

125. An dieser Stelle nun gliedert sich die Plotin'sche Philosophie in die besonderen Richtungen, welche wir als Logik (oder wie er es nennt „Dialektik“), Ethik und Aesthetik fassen, indem sowohl das Sein wie das Nichtsein (der *νοῦς* wie die *ὕλη*) nach diesen drei Seiten sich besondern. Hier, wo wir es nur mit seiner Aesthetik zu thun haben, lassen wir die ersten beiden Seiten auf sich beruhen, um uns nur mit der letzteren zu beschäftigen. Aeufserlich ist noch zu bemerken, dafs sich unter den neun Abhandlungen, in denen Plotin seine Philosophie niedergelegt hat und die unter dem Gesammttitel der „Enneaden“ bekannt sind, sich auch ein Werk „Ueber die Schönheit“[1]) befindet, dessen Inhalt also zunächst für uns von Interesse ist. Es darf uns dabei nicht auffallen, dafs er sich, seinem allgemeinen Standpunkt gemäfs, um die realen Erscheinungen des Kunstgebiets in der Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltung gar nicht kümmert, sondern seine Erörterung nur auf die metaphysischen Grundbegriffe beschränkt, und zwar auf die beiden ganz allgemeinen des „Schönen“ und des „Künstlerischen“, oder genauer gesprochen des objektiven Schönen und des Kunstschönen. So bildet er auch in dieser Beziehung zu der seit Aristoteles eingeführten, mehr und mehr auf praktische Detailfragen sich beschränkenden ästhetischen Kritik der Rhetoren und Grammatiker den entschiedensten Gegensatz. Von einer „Aesthetik“ im Sinne eines philosophischen Systems der Lehre vom Schönen und der Kunst ist mithin bei ihm ebenfalls — aber aus dem entgegengesetzten Grunde, wie bei jenen — nicht die Rede. Dies voraus-

[1]) Dasselbe ist herausgegeben von Creuzer. Aufserdem hat der Schwede Lindeblad eine lateinische Abhandlung über Plotins „Buch über die Schönheit“ geschrieben, die jedoch in den Geist der Plotin'schen Philosophie wenig eindringt.

geschickt, wollen wir nun seine Ansichten über die genannten beiden Begriffe näher betrachten. *

a. Das objektive Schöne Plotins.

126. Hier tritt uns nun der in seiner Lehre von der absoluten Idee — oder wie er es nennt: von dem *höchsten Guten* — als dem Princip der Selbstbewegung, tief begründete und wahrhaft spekulative Gedanke des „Schaffens“ oder genauer der *Gestaltung* entgegen. Dieser Begriff der Gestaltung, zu welchem die aristotelische *Mimesis* sich noch nicht mit Bewufstsein zu erheben vermochte, weil sie das Princip des Gestaltens lediglich als Thätigkeit des subjektiven Geistes auffafste[1]), während Plotin es ebensosehr als schöpferisches Thun des objektiven Geistes begreift, der in den Dingen nach den Vorbildern der Ideen sich realisirt, bildet den Kern der ganzen ästhetischen Anschauung des alexandrinischen Philosophen. Hätte er weiter nichts als diese Definition des Gestaltens, welche plötzlich eine ganze neue Welt aufschliefst, gegeben, so müfste er schon deshalb als Regenerator der antiken Aesthetik bezeichnet werden. — Plotin geht nun davon aus, dafs das eine Gute (die absolute Idee) selber gestaltlos, aber als schaffender Geist (*νοῦς*) die Quelle aller Gestaltung ist. Ebenso gestaltlos ist die Materie, aber nicht — wie das Gute — aus Kraftüberfülle und Schöpfungsdrang, sondern aus Kraftmangel und Widerstreben gegen das Geschaffenwerden. Indem nun die Idee[2]) als Selbstbewegung sich auf die Materie richtet und sie zum Substrat des Gestaltens macht, zwingt sie dieselbe trotz ihres Widerstrebens Antheil zu haben am wahrhaften Sein, indem sie ihr Form, d. h. geistiges Leben verleiht. Als Begriff ist die so gestaltete Materie *λόγος*, nach der Seite der Gestaltung erscheint sie als „schön“. Das *Schöne* ist also der *νοῦς* selbst, nämlich als allgemeines Formprincip der zu gestaltenden Materie; und so wird es dann weiter zur Quelle der Schönheit der wirklichen Dinge. Zugleich ist diese der *λόγος* (Begriff) der Dinge selbst, als Form derselben; sie haftet also nicht am Stoff, sondern ist die besondere Form als die Erscheinung des Begriffs in der sinnlichen Welt. Im Verhältnifs zu dieser besondern Schönheit nennt Plotin nun die als das „Schöne“ sich gestaltende Idee das *Ueberschöne*[3]). — Das Schöne betrachtet nun Plotin nach zwei Seiten,

[1]) S. No. 75 und besonders 99. — [2]) Das Plotin'sche „eine Gute“ wird hier der Einfachheit wegen, wo kein Mifsverstehen möglich ist, mit „Idee“ wiedergegeben. — [3]) *Ennead.* VI., 7, 32: *κάλλος ὑπὲρ κάλλος, δύναμις παντὸς καλοῦ καὶ ἄνθος ἐστὶ, κάλλος καλλοποιὸν τῇ παρ' αὐτοῦ περιουσίᾳ τοῦ κάλλους*, und etwas später nennt er es *τὸ ὄντως ἢ τὸ ὑπέρκαλον*. Man sieht dafs Plotin das „Schöne“ (*κάλλος*) von der Eigenschaft der Dinge als schöner (*καλόν*) strenge und zwar ebenso wie den *νοῦς* von dem *λογός* unterscheidet.

einmal in seinem Verhältnifs zur Materie, sodann in seiner Beziehung auf die Anschauung.

127. *α*) Insofern — sagt er in erster Hinsicht — „das Irdische „Antheil hat an dem gestaltenden *νοῦς*, kommt seine Schönheit dem „absoluten Schönen nahe. Sofern aber Etwas gestaltlos ist, obschon „es berufen ist zur vollkommenen Gestaltung — denn die Materie „widerstrebt der Gestaltung — hat es keinen Antheil an der Idee: „dies ist das Häfsliche. Soweit also die Materie nicht bezwungen „ist von der gestaltenden Idee, der sie fortwährend widerstrebt, er„scheint sie als ungestaltet, d. h. als häfslich. Die Gestaltung aber, „als aus der Idee hervorquellend, beruht ihrem Princip nach da„rin, dafs sie die unbestimmte Vielheit zur Einheit stimmt, indem „sie Das, was aus vielen Theilen bestehen soll, zu einer Gemein„samkeit führt und zu einem in sich übereinstimmenden Ganzen „schafft[1]). Soweit diese Einheit des Mannigfaltigen nun erreicht „wird, ist Das, was sie besitzt, schön, und zwar gilt dies ebenso „von den einzelnen Theilen wie vom Ganzen, zu dem sie über„einstimmen.“ Hier wendet er sich also gegen Aristoteles, indem er mit Plato nicht blos das Ganze als harmonische Zusammenstimmung der Theile, sondern auch das Einfache, einen einzelnen Ton, eine einzelne Farbe „schön“ nennt. Ebenso polemisirt er auch gegen die aristotelische Maafsbestimmung, dafs nämlich das Schöne das *nicht zu Grofse* und das *nicht zu Kleine* sei, indem er dagegen geltend macht, dafs „dieser Unterschied nur der Materie anhafte[2]). Die „Materie als solche habe aber nichts mit der Form und folglich „auch mit der Schönheit zu thun; denn vermöchte die Materie an „sich eine ästhetische Wirkung hervorzubringen, so müfste sie dies „auch als gestaltlos thun können; als solche sei sie aber überhaupt „nicht erkennbar. Sondern, wodurch sie wirke, sei lediglich die „Form, d. h. die Idee, welche in ihr als gestalteter zur Erschei„nung kommt“. — Er vergifst aber dabei, dafs die quantitativen Unterschiede nicht nur in ihrer Beziehung zum Erkennen, sondern als begriffliche (im Begriff des Maafses) in qualitative übergehen. Was vollends die Beziehung auf das Erkennen betrifft, so gilt gerade für die Aesthetik mehr als für irgend eine andere Sphäre des Geistes der alte Satz des Protagoras, dafs „der Mensch von allen Dingen das Maafs“ sei. Dafs in der Quantität ein ganz bestimmtes Moment der ästhetischen Wirkung liegt, geht schon aus dem Gegensatz

[1]) *τὸ ἐκ παλλῶν ἐσόμενον μερῶν . . εἰς μίαν συντέλειαν ἤγαγε καὶ ἓν τῇ ὁμολογίᾳ πεποίηκεν.* In *συντέλεια* scheint schon eine Hindeutung auf das Zweckhafte dieser Gemeinsamkeit zu liegen. — [2]) *Ennead.* V., 8, 2.

zwischen dem „Erhabnen“ und „Niedlichen“ hervor, der zunächst doch ein durchaus quantitativer ist. In dieser Beziehung thut er also dem alten Stagiriten Unrecht[1]); und wir werden sehen, dafs aus diesem Irrthum sich noch eine ganze Folge unrichtiger Ideen entwickelt. — Darin aber weicht er auch von Plato wieder ab, dafs er das Schöne nicht unmittelbar mit dem Begriff identificirt, z. B. Das „schön“ nennt, was seinem Zweck entspricht. Vielmehr, indem er das Schöne aus der absoluten Idee ableitet, d. h. es als das gestaltende Princip des selbst gestaltlosen Einen (Guten) bestimmt, kommt er auch nicht dazu, das sinnliche Schöne auf abstrakte Formen, wie die Kugel, den Kreis u. s. f. zu beschränken, die er als ungeistig gar nicht diesem Gebiet zuerkennt.

128. *β*. Das absolute Schöne ist also nach Plotin der *νοῦς* als das Formprincip des wahrhaft Seienden und demgemäfs die Quelle der Schönheit der Dinge. Welche Dinge es nun sind, welche unter diesen Gesichtspunkt fallen: diese Frage beantwortet Plotin, indem er, von der höchsten Quelle der Schönheit, vom absoluten Schönen, herabsteigend, die gradweise unterschiedenen Sphären des Seins unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, dahin, das es zuerst der *νοῦς* selbst als subjektiver Geist sei, die menschliche Vernunft, welche als die erste und höchste Emanation der göttlichen Vernunft, die höchste Schönheit besitze; die zweite Stufe nimmt dann die Schönheit der menschlichen Seele ein, die dritte die Schönheit der realen Dinge. Allen diesen steht dann, nicht gerade als niedere Stufe folgend, sondern in gewisser Weise koordinirt, das Kunstschöne gegenüber. Er drückt sich darüber im Eingange zu seinem Werke, gleichsam an die konventionellen Vorstellungen anknüpfend, so aus: „Man nenne gewöhnlich nur das Sicht„bare schön, dann aber auch das Hörbare und zwar sowohl den „Ton, als Melodie und Rythmus in der Musik, als auch die Worte „der Sprache nach ihrer Anordnung und ihrer Bedeutung. Diese „Art von Schönheit sei aber eine geistige, und so nenne man denn „auch geistige Eigenschaften, Handlungen und Vorstellungen schön. „Alles dies sei aber schön durch die Vernunft, die gestaltende Idee, „und nur soweit sei es schön, als es hieran Theil habe, soweit aber „nicht, sei es häfslich. Die Vernunft aber und was von ihr aus-

[1]) Wenn Müller (II, p. 295) bemerkt, dafs Aristoteles (bei dieser Maafsbestimmung als Kriterium des Schönen) nicht rein spekulativ, sondern mit Berücksichtigung der psychologischen Bedingungen der Auffassung des Schönen den Gegenstand behandelt habe, so ist dagegen zu sagen, dafs in dieser „Berücksichtigung“ sich gerade der spekulative Geist des Aristoteles offenbart.

„genen Golde oder dem Blitz oder dem Sternenhimmel .... Bestände „die Schönheit nur in der Harmonie (*συμφωνία*) der Theile, dann „wäre auch die Uebereinstimmung von Häfslichkeiten schön". Dies ist wieder derselbe Irrthum. Häfslichkeit wiederstrebt eben der Uebereinstimmung, denn sie ist Mangel an solcher. Den wahren Grund der Schönheit der Dinge, als einfach schöner sowohl als harmonischer, findet er schliefslich wieder in der Schönheit der Seele, welche ein Einfaches und zugleich Harmonisches ist. Er sagt: „Dafs die Dinge als *schöne* Wohlgefallen erregen, liege darin, dafs „die Seele, wo sie aufser sich das Schöne wahrnehme, eine Spur „Dessen erkenne, was ihr eignes Wesen ausmacht, sofern sie Theil „hat an der gestaltenden Vernunft[1]). Denn dafs die Dinge schön sind, „stammt eben daher, dafs sie Antheil haben an der gestaltenden „Vernunft. Wenn also die Seele so ein Verwandtes erblickt, so „geräth sie in freudige Bewegung und erinnert sich ihres eignen „Ursprungs. Wenn sie aber Häfsliches erblickt, so empfindet sie „Abscheu". Später jedoch (am Ende des III. Cap.) geht er näher auf die Schönheit des „Einfachen" ein. Seine Ansicht ist also diese: die Schönheit ist Ausdruck der gestalteten Idee; diese aber erscheint entweder als Einheit des Mannigfaltigen oder als Einfachheit.

Er unterscheidet nun verschiedene Kategorien der sinnlichen Schönheit, nämlich 1. die Schönheit der Form, als den in die Erscheinung tretenden Begriff, in welchem die gestaltlose Materie zur einheitlichen Gestaltung gezwungen wird, 2. die Schönheit der Farbe, in welcher die Materie als dunkle überwunden ist durch das Licht, und 3. die Schönheit des Tons als den unmittelbaren Ausdruck des geistigen Lebens selbst. In letzterer Beziehung bemerkt er, dafs nur diejenigen Tonverhältnisse harmonisch, d. h. schön erscheinen, wenn sie durch Zahlen und zwar durch solche Zahlen mefsbar seien, welche ein ideelles Verhältnifs bezeichnen, also Ausdruck der Ideen selber sind. Die Farbe führt er auf das Licht oder vielmehr auf das „Feuer", als Einheit von Licht und Wärme, zurück, indem er sagt: „Wo das Finstere (*σκοτεινόν*) der „Materie durch das Licht überwunden wird, das zugleich unkörper„lich und Begriff und Idee ist, erscheint die Schönheit der Farbe. „Daher ist vor allem Uebrigen das Feuer schön, weil es unter allen „Dingen die Stelle der Idee vertritt, sowohl seiner Richtung nach „oben als seiner Feinheit wegen, wodurch es dem Wesen des Unkör„perlichen am verwandtesten ist. Daher nimmt es auch nichts An-

[1]) *μετοχῇ εἴδους.*

„deres in sich auf, während es von allem Andern aufgenommen wird: „denn alle Dinge sind empfindlich für die Kälte, nur das Feuer „nicht. Ihm zuerst entstammt die Farbe, während alles Andere „von ihm Farbe emgfängt. Es glänzt und strahlt, als sei es selber „Idee"; — früher nämlich hat Plotin die Selbstobjektivirung der Idee als ein *Ausstrahlen* bezeichnet. — Im Uebrigen betrachtet Plotin das sinnlich-Schöne nur als ein Scheinbild des Geistig-Schönen, stimmt also hier mit Plato und Aristoteles überein; ja, er drückt dies noch schärfer aus als letzterer, indem er die Naturwirklichkeit, als Produkt der Selbstentäufserung der Idee mit der Materie, als nur theilweise an der Schönheit Antheil habend betrachtet. Das Naturding ist ihm die unvollkommene, gebrochene Idee, und darum seine Schönheit nur partiell und relativ. — Hier wäre nun für Plotin der Augenblick gekommen, mit Aristoteles gegen Plato, das Kunstschöne gegen dies niedere sinnlich-Schöne als die subjektive Verwirklichung des geistig-Schönen in dem höheren Sinne einer Wiederherstellung des geistig-Schönen durch die Kunst zu fassen. Und diesen Fortschritt macht er in der That. Zwar lenkt er zunächst fast wieder in den platonischen Gedankengang von dem Schein des Künstlerischen als eines blofsen Trugbildes der schönen Wirklichkeit ein, erhebt sich aber dann doch durch eine tiefere Auffassung des Wesens der Kunst zu einem höheren Standpunkt. Durch Nichts wird so die Differenz zwischen Plato und Aristoteles über diesen Punkt deutlicher als durch diesen den Widerspruch in ihm selbst überwindenden Fortschritt in Plotin.

b. Das Kunstschöne Plotins.

130. Der oben erwähnte Zwiespalt, in den Plotin mit sich selbst kommt, indem er einmal das Kunstschöne als „blofsen Schein", d. h. als das Niedere gegen die Schönheit der wirklichen Dinge, und dann wieder als das Höhere gegen das Naturschöne betrachtet, ist zum Theil nur ein scheinbarer. Er liegt zunächst darin, dafs Plotin bei der objektiven Schönheit nie blos an die Naturschönheit allein, sondern vorzugsweise an die Seelenschönheit und Vernunftschönheit, z. B. an schöne Handlungen und dergl., denkt, sodann, dafs er das Künstlerische einmal als blofse Naturnachahmung, wie Plato, fafst und dann allerdings mit Aristoteles als die Gestaltung einer ideellen Innerlichkeit. — Den ersten Unterschied des Kunstschönen gegen das Naturschöne — und dabei steht er durchaus auf dem Standpunkt der Naturnachahmung und hat folglich zunächst die bildenden Künste im Auge — findet er in dem Mangel an wirk-

licher Lebendigkeit und selbstthätiger Bewegung. So klingt es ganz platonisch-einseitig, wenn er[1]), die künstlerische Nachbildung mit der künstlichen verwechselnd, jene gegenüber dem lebendigen Original mit dem „Todten“ in Vergleich stellt: „Auf dem lebendig-„bewegten Antlitz leuchtet die Schönheit, das Bildniſs aber verhält „sich wie das Todte; denn wenn es auch noch seine ursprüngliche „Form bewahrt hat, so besitzt es doch nur eine Spur der früheren „Schönheit. Daraus folgt, daſs der lebendige Mensch, wenn er auch „der Form nach weniger schön ist als ein im Bilde dargestellter, „doch schöner erscheint als dieser; denn die Schönheit des lebendig-„Bewegten giebt dem Ausdruck der Züge einen höheren Reiz als „die bloſse körperliche Symmetrie in Gestalt und Gesichtsbildung“. Und hiebei spricht er denn — abermals das Symptom einer neuen Weltanschauung — den, gegen die plastische Grundanschauung der Antike gehalten, fast modernen Gedanken aus, daſs „der Maler beim „Portraitiren sein Hauptaugenmerk auf den Ausdruck im Blick „des Auges richten müsse, da sich hierin mehr als in der gesamm-„ten Gestaltung des Körpers, die Seele offenbare“. — In dieser Reflexion zeigt er in der That ein entschiedenes Hinausgehen über die Antike, auch über Aristoteles, der das specifisch Malerische im Blick des Auges als ethisches Moment noch nicht erkannt hatte, sondern stets die Gesammterscheinung des Körpers, sei dieser nun bewegt oder unbewegt, im Auge hat. — Diese bedeutungsvolle Reflexion giebt daher auch den Schlüssel zu jener strenggenommen unspekulativen Vergleichung der künstlerischen Nachbildung, weil sie „unbewegt“ sei, mit dem Todten. Plotin hat offenbar die Ahnung über das in der Stufenreihe der Künste sich offenbarende Princip von der zunehmenden Bewegung; daher denn jene Vergleichung auch höchstens nur auf die bildenden Künste Anwendung findet.

131. Er verläſst übrigens bald den Standpunkt der Naturnachahmung, um sich zu dem höheren der subjektiv-ideellen Gestaltung zu erheben. Er knüpft dabei an die platonische Definition der Kunst als einer Scheinbildung, deren Originale selber nur Scheinbilder von Scheinbildern seien[2]), an, indem er bemerkt, daſs, „wenn sich die „Kunst auf solche Naturnachahmung beschränke, sie weniger leiste

[1]) *Ennead.* VI, 7, 32. — [2]) Siehe oben No. 40, cf. *Ennead.* V, 8, 1. Das menschliche Bildniſs nannte er so, ähnlich wie Plato seine *φαντάσματα*, ein *εἴδωλον εἰδώλου* und zeigte seine Miſsachtung gegen solche bloſse Naturkopie auch dadurch, daſs er sich weigerte, sich selbst portraitiren zu lassen, wie Porphyrius in seiner *vita Plotini* berichtet.

„als die Natur, da ihr das Leben fehle; dann seien ihre Werke „nur Scheinbilder von Scheinbildern, da sie Körper nachbilde, der „Körper aber selber nur ein Scheinbild des Begriffs sei. Wenn „sich die Kunst aber die Begriffe (*λόγοι*) selbst als Vor-„bilder der Nachahmung setze, nach denen ja auch die „Natur geschaffen habe, dann stelle sich die Kunst nicht „nur gleichberechtigt neben die Natur, sondern, sofern sie „die Mängel der Naturdinge vermeide, über dieselbe, indem sie „die Begriffe selbst und zwar auf vollkommnere Weise als die „Natur gestalte. — Der Künstler nun trage sowohl den lebendigen „Begriff wie die schaffende Kraft, ihn zu gestalten, in sich, und so „erzeuge er denn selbstständig Ideen, welche die Natur gar nicht „zu gestalten vermöge, wie die Götter, ja den höchsten Gott selbst, „nur im Hinblick auf die in ihm lebende Idee. Es trete dann aber „dasselbe Verhältniſs ein, wie bei der Naturnachahmung, nämlich „daſs das Kunstwerk, wie hier gegen die lebendige Natur, so dort „gegen die lebendige Idee zurückstehe. Denn diese sei immer das „bei Weitem Schönere und werde nie vollkommen erreicht. So sei „der Gott als Vorbild für die Statue immer vollendeter als diese, „welche ihn darstelle; ganz abgesehen von den Schwierigkeiten, die „den Künstler durch die Beschaffenheit des Materials im Schaffen „hindern“. — Hierin liegt nun freilich der Irrthum, als ob die Idee mit allen ihren Bestimmtheiten in der Phantasie des Künstlers vor aller Gestaltung schon existire und nicht vielmehr nur eine ganz allgemeine Skizze, die sich erst während des Gestaltens selbst und durch dasselbe, auch ideell, zu voller Bestimmtheit zu entwickeln vermag. Auch übersieht Plotin, daſs der Künstler, selbst wenn er nur „nach der Idee“ gestaltet, die für diese Gestaltung nöthigen Formen doch immer der Natur zu entnehmen hat, in dieser Hinsicht also an die Natur gebunden bleibt.

Dies ist nun im Wesentlichen die Aesthetik Plotins, in deren Fundamentalsatz, daſs das Princip der ideellen Gestaltung die eigentliche Quelle sowohl des objektiven Schönen wie des Kunstschönen ist, sich das antike Kunstbewuſstsein überhaupt auf seine höchste Stufe erhebt und zum Abschluſs bringt. Was nach Plotin noch in dieser Beziehung geleistet wird, beschränkt sich theils auf eine Durchführung einzelner Momente der Plotin'schen Ideen, theils verläuft sich die antike Aesthetik überhaupt in immer äuſserlicher werdende Reflexionen.

§. 24. 3. Verfall der antiken Aesthetik: die beiden Philostrate Longin, Augustinus.

132. Wenn es im höchsten Grade auffallen mufs, dafs die Aesthetik des grofsen Aristoteles ein halbes Jahrtausend lang ohne nennenswerthen Einflufs auf die ihm folgenden philosophischen und kritischen Schulen blieb [1]), bis Plotin einige seiner Ideen, zum Theil allerdings vermischt mit platonischen, aufnahm und zu fruchtbarer Entwicklung brachte, so könnte es nicht minder auffällig erscheinen, dafs Plotin's erhabne Gestalt in derselben Einsamkeit, gleichsam als letzter Markstein auf der Grenze zwischen der sich dem Untergange zuneigenden antiken Welt und einem neu aufgehenden Leben des Weltgeistes, vor uns steht, wenn nicht eben in dieser Zwiespältigkeit selbst die Lösung des Räthsels läge, dafs er ganz ohne eigentliche Nachfolger geblieben ist. Denn wenn auch die alexandrinische Philosophie selbst in Porphyr und Jamblich, in Proklus und dessen Schülern bis in's 6. Jahrhundert hinein, da Kaiser Justinian die Schule zu Athen, wo sich dieselbe einen Lehrstuhl gegründet, schliefsen liefs und durch Verbannung aller Philosophen aus seinem Reiche der griechischen Philosophie überhaupt ein Ende machte, eine weitere Ausbildung und Pflege genofs, so trat das Interesse für ästhetische Fragen nun doch in den Hintergrund. Und da waren es denn wieder einige Sophisten und Rhetoren, welche, freilich ohne die Tiefe des philosophischen Geistes, die wir an Plotin bewundern, aber doch unter Berücksichtigung seiner Gedanken, theils einzelne seiner Ideen zu genauerer Erörterung führten, theils aber auch in einseitiges Reflektiren geriethen, womit die antike Aesthetik überhaupt sich gleichsam im Sande verlief. —

Zu diesen letzten Epigonen der antiken Aesthetik gehören besonders die beiden Philostrate und Longin, welche im dritten Jahrhundert nach Chr. Geb. lebten. Doch sind es nur einzelne ästhetische Fragen, welche sie beschäftigen, z. B. die nähere Bestimmung des Begriffs der *Gestaltung* als Form der Thätigkeit der künstlerischen Phantasie, die Erörterung des Begriffs der *Erhabenheit* und Aehnliches. Von einer systematischen Behandlung des allgemeinen Inhalts der Aesthetik oder auch nur von einer metaphysischen Grundlegung, wie bei Plotin, ist bei ihnen nicht die Rede.

[1]) Die nähere Erklärung dieser langen Pause, sowie der noch längeren von Plotin bis zum 18. Jahrhundert, in welchem zuerst wieder von ästhetischen Fragen die Rede ist, findet man im II. Buch, Einleitung No. 135 ff.

133. Der ältere Philostratus (Flavius), aus Lemmos, lehrte zu Athen und Rom, und verfafste aufser der kritischen Beschreibung einer neapolitanischen Gemäldesammlung [1]) — von welcher letzterer es übrigens zweifelhaft zu sein scheint, ob sie überhaupt existirt hat, da sonst kein Schriftsteller darüber berichtet — ein höchst merkwürdiges Buch eben das Leben des um Christi Geburt geborenen merkwürdigen Mystikers Apollonios von Tyana, des antiken Swedenborg, unter dem Titel *τὰ εἰς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον*. Diesem Apollonios nun legt Philostrat eine Menge von ästhetischen Aussprüchen in den Mund, die jedoch zum grofsen Theil so offenbar auf plotin'schen Sätzen beruhen, dafs sie wohl als die eigenen Ansichten des Verfassers zu betrachten sein möchten. Hauptsächlich ist es eine Frage, womit er sich in Hinsicht auf Aesthetik beschäftigt, nämlich die nach dem Princip der Nachahmung. Er erörtert dasselbe nach seiner subjektiven Seite, nämlich in Beziehung auf die Quelle des künstlerischen Schaffens, die Phantasie. Anknüpfend an den schon von Plotin aufgestellten Unterschied zwischen der blofsen Naturnachahmung und der freien künstlerischen Gestaltung, [2]) geht er weitläufig auf die sich darauf stützenenden Konsequenzen ein, indem er zunächst bemerkt, „die blofse Nachbildung könne „allerdings nur Das nachahmen, was sie gesehen, die Phantasie aber, „als eine bei weitem intelligentere Künstlerin, bilde auch, was sie „nicht gesehen, indem sie sich nach Maafsgabe des Wirklichen ein ideales Vorbild schaffe.“ Dabei nimmt er — und darin ist wieder ein Zeichen von dem Uebergange zu einer neuen Weltanschauung zu erkennen — auch auf Landschaftsmalerei Rücksicht, indem er von der freien Behandlung der Wolkenformen u. s. f. spricht, und unter Anderem sich über ein landschaftliches Gemälde äufsert, das eine Sumpfgegend darstellte. Er lobt daran die Erfindung — „denn diese sei mehr werth als blofse Kopirung“. Das Moment freilich, was er als besonders lobenswerth hervorhebt, nämlich dafs der Maler zu beiden Seiten eines Baches je eine Palme dargestellt, welche sich, als verschiedenen Geschlechts, über das Wasser hin zu einander neigen, zeugt zwar, durch die Hineinmischung solcher allegorischer Beziehung, von einem Mifsverstehen Dessen, was man in der Landschaft „Stimmung“ nennt, liefert aber doch zugleich den Beweis, zu welchen fast modern klingenden Abstractionen die damalige Aesthetik sich bereits verirrte. Eine ähnliche über die an-

[1]) Unter dem Titel *Εἰκόνες*, herausgegeben von Jakobs und Welcker. Leipzig 1825. — [2]) S. oben No. 130.

tike Anschauung hinausgehende Tendenz zeigen auch seine Bemerkungen über den Ausdruck des Auges, die wir auch schon bei Plotin fanden, sowie über das Wesen der Zeichnung, welche durch bloſse Licht- und Schattengegensätze die Farbenunterschiede anzudeuten vermöge, z. B. „wenn bloſs durch Weiſs und Schwarz „ein dunkelfarbiger Jnder dargestellt werde, den wir dann mit Hülfe „der Einbildungskraft in seinem wahren Kolorit sähen“. — Namentlich aber ist es die ausdrückliche Höherstellung der Malerei gegen die Plastik, wodurch sich die nachantike Anschauung Philostrats kennzeichnet. Als Grund davon führt er an, daſs die Malerei einmal einen weiteren Kreis der Darstellung habe, indem sie nicht nur Figuren, sondern auch Berge und Wälder und Quellen, sowie den Himmel nachahmen könne, sodann auch, daſs sie überhaupt durch die Farbe die Wirklichkeit in konkreterer Weise wiedergeben könne und besonders auch das Auge als den unmittelbaren Spiegel des Innern, des Gemüths, darzustellen vermöge. — Mit diesen Bemerkungen, denen noch ähnliche des jüngeren Philostrat, des Neffen des vorigen, hinzugefügt werden könnten, ist geradezu der Bruch mit der in ihrer Grundanschauung wesentlich plastisch-empfindenden Antike ausgesprochen.

134. Wir hätten dann noch von einigen andern Gelehrten der damaligen Zeit verschiedene dergleichen Aeuſserungen mitzutheilen, wie von Kallistratus, welcher das Wesen der „künstlerischen Begeisterung“ in ziemlich schwülstiger Weise behandelte, von Longin, der weitläufig über den Begriff der „Erhabenheit“ geschrieben hat, indem er die verschiedenen Seiten des Begriffs, auch nach seinem Ursprung und seiner Wirkung, betrachtet, ohne jedoch sei es den eigentlichen metaphysischen Inhalt desselben aufzudecken, sei es die Momente dieses Inhalts systematisch zu ordnen, endlich von dem heiligen Augustinus, welcher, seiner philosophischen Anschauung nach im Alexandrinismus wurzelnd, die schon bei Plotin vorkommenden Anklänge an christliche Ideen in direkter Weise auf specifisch christliche Vorstellungen bezog. Gott ist ihm die ewige Form, und die sich zur Wirklichkeit entäuſsernde absolute Idee, als schöpferisches Princip der Welt und des Schönen, der persönliche Schöpfer selber. Unendliche Güte, Wahrheit und Schönheit sind so die Eigenschaften Gottes, die er den Dingen mittheilt. Mit diesen Erörterungen ist also, wie bemerkt, der eigentliche Boden der Antike verlassen und an die Stelle der philosophischen Intuition die mehr oder minder äuſserliche Reflexion getreten. Wenn sie also auch andererseits als Symptome einer neuen Weltanschauung ein

kultur-historisches Interesse darbieten, so mangelt ihnen doch eine eigentliche philosophische Tragweite, da sich keinerlei weitere Entwickelung an sie anknüpft. Sie verlaufen eben im Sande, und erst nach anderthalb tausend Jahren beginnt die Aesthetik, aber auf einer ganz anderen Basis, — nämlich auf der einer, auch dem Inhalt ihres Denkens nach, bewuſsten Verstandesreflexion — neue Wurzeln zu schlagen.

Recapitulation.

§ 22. Die dritte Stufe der antiken Aesthetik beruht auf der allgemeinen Basis des philosophischen Gedankens der alexandrinischen Schule, daſs die absolute Idee, als reines Princip der Selbstbewegung, Grund und Quelle alles wahrhaft Seienden sei.

§ 23. Diesen Gedanken in seiner vollen Tiefe fassend, begreift Plotin hinsichtlich des Schönen die Selbstbewegung als die objektive Gestaltung des Ideellen überhaupt und erhebt sich so nicht nur über die blos subjektive Bedeutung der platonischen „Mimesis“ als bloſser Naturnachahmung, als auch über die aristotelische Beschränkung der Gestaltung auf die künstlerische Thätigkeit zu dem höheren Begriff der objektiven „Gestaltung“ im Sinne und nach dem Vorbilde der Idee. Das „Schöne“ ist nach Plotin nicht mehr blos die künstlerisch gestaltete Wirklichkeit, sondern der Begriff selbst als gestaltete Wirklichkeit, so zwar, daſs die Dinge für sich nur soweit schön sind, als sie Antheil haben an dem Begriff; auſserhalb dessen sind sie häſslich. Die Quelle des „Häſslichen“ ist daher, als Gegensatz zur Idee, die Materie, welche der Gestaltung widerstrebt und von der Idee bezwungen werden muſs. Sie ist als negatives Princip zugleich das „Böse“, wie die Idee das „Gute“. Das begeistigende und lebendigmachende Element alles Existirenden ist daher die Idee als Formprincip, welches dem widerstrebenden Stoff durch die Idee eingeprägt wird.

In diesem Princip wurzelt nun auch die ästhetische Anschauung Plotins. Er unterscheidet im „Schönen“ verschiedene Stufen; die oberste und reinste ist die Schönheit der Vernunft, die zweite die Schönheit der Seele, welche nur theilweise rein sei, da die Seele an der Materie Antheil habe, die dritte und geringste endlich ist die Schönheit der wirklichen Dinge, an welcher wieder die Momente der körperlichen Form, des Tons und der Farbe unterschieden werden. Gegenüber dieser Sphäre der Naturschönheit steht nun, wie bei Aristoteles, die Kunstschönheit, welche Plotin, sofern sie sich auf blofse Naturnachahmung beschränkt, für geringer, wenn sie jedoch das Ideelle unmittelbar zur Verwirklichung und lebendigen Gestaltung bringt, für höher als die Naturschönheit erklärt.

Neben dieser, mithin über Aristoteles hinausgehenden Fassung des Begriffs der „ideellen Gestaltung“ sind bei Plotin noch gewisse Andeutungen zu bemerken, welche ein Hinausgehen über die Antike überhaupt enthalten, z. B. dafs er für die Malerei die Aufgabe besonders darin sieht,
§ 24. das innere Leben durch den Ausdruck im Blick des Auges kundzugeben; Bemerkungen, die dann durch den älteren Philostrat, der über die künstlerische „Phantasie“, und Longin, der über das „Erhabene“ schrieb, zu noch weiteren Konsequenzen geführt wurden, während Augustinus die Plotin'schen Ideen bereits mit Bewufstsein reflektirend christianisirte. Mit diesen, bereits einer neuen Weltanschauung angehörigen Vorstellungen schliefst die antike Aesthetik überhaupt ab, und es beginnt erst nach anderthalb-tausendjähriger Pause eine neue Epoche der ästhetischen Wissenschaft.

Buch II.

Zweite Periode: Geschichte der Aesthetik des 18. Jahrhunderts.

§ 25. Einleitung: Der Sprung über das Mittelalter.

135. Die Lücke von fünf Jahrhunderten, welche zwischen die kunstphilosophischen Betrachtungen des Plato und Aristoteles und die des Plotins fällt, kann zwar auffällig erscheinen; dennoch kann man eigentlich nicht sagen, dafs in dieser Zwischenzeit überhaupt von ästhetischen Dingen nicht die Rede gewesen, oder dafs gar ein völliger Mangel an Zusammenhang zwischen den Kunstanschauungen des letztgenannten Philosophen und denen der ersteren existire. Freilich wurde die von Aristoteles begründete Wissenschaft in Nichts dadurch gefördert; immerhin aber zeigt sich in jener Zwischenzeit noch ein gewisses Interesse für ästhetische Fragen. Nach Plotin aber — die wenigen, ihm in der Zeit nahestehenden Philosophen, wie Longin, Augustin u. s. f. kommen, wie wir gesehen, kaum in Betracht und schliefsen sich übrigens in ihrer Anschauungsweise an ihn an — vergehen nicht fünf, sondern fünfzehn Jahrhunderte, in denen von irgend einem wissenschaftlichen Interesse für die Welt des Schönen und der Kunst nichts zu spüren ist.

Diese anderthalbtausend Jahre, innerhalb deren der Weltgeist durch die mannigfachsten Kämpfe hindurch zu einer völlig neuen Gestaltung des Lebens sich durcharbeitete, sind für die Aesthetik, hinsichtlich des weiteren Ausbaus dieser Wissenschaft, verloren. Das Merkwürdigste aber ist, dafs gerade Aristoteles während des Mittelalters bis in die neuere Zeit hinein sehr eifrig studirt, excerpirt und kommentirt wurde — d. h. in allen andern von ihm begründeten Wissenschaftszweigen, nur in der Aesthetik nicht, oder, wo seine „Poetik“ zum Gegenstand der Untersuchung gemacht wurde, waltete lediglich ein philologisches oder literarhistorisches Interesse dabei ob. Nun könnte man es erklären, wenn eine Wissenschaft überhaupt erst spät in der Geschichte auftritt, nämlich dadurch, dafs gewisse Vorbedingungen dafür erst in einem bestimmten Stadium der kulturgeschichtlichen Entwicklung gegeben sind; schwieriger aber wird solche Erklärung, wenn eine, und zwar zu grofsem Reich-

dem Absterben der Antike überhaupt das ästhetische Interesse zugleich auflöste und mit vernichtete?

2. Welche Gründe sind es, dafs das ästhetische Interesse nicht mit dem Wiederaufblühen der Kunst im Mittelalter sofort ebenfalls wiedererwachte und sich fortbildete, sondern dieses Wiedererwachen sich vielmehr erst an das Wiederabsterben der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert anknüpfte?

Die erste Frage richtet sich auf die Gegenüberstellung des antiken und mittelalterlichen Geistes, die zweite auf die des letzteren und des modernen.

1. Hinsichtlich der ersten Frage würde es sich, wenn wir dieselbe hier erschöpfend behandeln dürften — was nur, wie bemerkt, durch eine philosophische Kulturgeschichte geschehen könnte — strenggenommen zunächst um die Bestimmung des antiken Geistes überhaupt, sowie nach den verschiedenen Momenten seines Wesens handeln. Für unsern besondern Zweck möchte indefs folgende vorläufige Betrachtung genügen. Wir können von der Thatsache ausgehen, dafs der antike Geist — und hierunter verstehen wir vornehmlich den hellenischen, gegen dessen positive und konkrete (und darum specifisch künstlerische) Einheit des natürlichen und geistigen Elements das Römerthum als die negative und abstrakte Einheit sich verhält — nach der einen Seite hin zu dem orientalischen, nach der andern zu dem christlichgermanischen in einem Gegensatz steht, d. h., wenn man dieses Verhältnifs geschichtlich betrachtet, eine Zwischenstufe zwischen beiden bildet. Man kann diese drei Stufen in der Entwicklung des Geistes, die wir kurz sls „Orientalismus“, „Hellenismus“, Germanismus“ bezeichnen wollen, für die Vorstellung am bequemsten als drei Phasen eines Kampfes zwischen Stoff und Kraft, Materie und Form, oder ganz allgemein zwischen Natur und Geist überhaupt darstellen. Die ganze übrige Welt, selbst die dem Menschen am nächsten stehende des Thiers, weifs von einem solchen Kampfe nichts, der — nach der sinnvollen Erzählung der Bibel — erst mit der Vertreibung aus dem „Paradiese“, d. h. mit dem Heraustreten aus dem reinen (geistlosen) Naturzustande beginnt. Nicht nur die Weltgeschichte, sondern auch das Leben des Individuums ist die Geschichte dieses Kampfes des Geistes mit der Natur im Menschen, und das unendliche Ziel dieses Kampfes kann nur eines sein: die Freiheit, d. h. die Befreiung des Geistes. Der Naturstoff repräsentirt in diesem Kampf der menschlichen Elemente das Princip der Schwere; er versucht den Geist, den er nicht los werden kann, herabzuziehen, zu ersticken in der dunkeln und kalten Materie; der Geist dagegen, welcher das Princip des Aufsteigens, der Gestaltung, der Freiheit ist, sucht die spröde Materie zu bewältigen, zur Ordnung zu bringen, sie zum füg- und schmiegsamen Mittel seiner eignen unendlichen Selbstbefreiung zu machen.

Die Phasen, welche dieser Kampf von den ersten schwachen Widerstands-Versuchen des Geistes in seiner Kindheit bis zu seinen relativen Triumphen über die Materie durchläuft, gewähren ein grofsartiges Schauspiel. Zuweilen, wo ein partieller Abschlufs erreicht ist, tritt eine gewisse Beruhigung ein; plötzlich aber wirbelt der Sturm mit um so gewaltigerer Kraft empor, um sich nach einiger Zeit abermals zu besänftigen. Diese Beruhigungspunkte, welche stets die Vorläufer der gewaltigsten Stürme sind, bilden in der Weltgeschichte den Abschlufs jener Entwickelungsphasen, die man gewöhnlich Perioden nennt. Aber dieses Auf- und Abwogen ist nicht ziel- und planlos: bei jedem Abschlufs nimmt der Geist eine andere, berechtigtere, mächtigere Stellung zur Materie ein, diese aber verliert bei jedem Stofs des Geistes an Selbstständigkeit, an Bedeutung und daher auch an Widerstandsfähigkeit. Dadurch wird jener Kampf trotz seiner scheinbaren Regellosigkeit und Mannigfaltigkeit zu einer geregelten Bewegung; es ist ein ewiges Gesetz darin, und dieses Gesetz ist: der Geist soll frei werden.

137. Das Verhältnifs des Geistes zum Naturstoff kann nun ein dreifaches sein: 1. der Stoff beherrscht den Geist: dies giebt uns den Charakter der orientalischen Welt; 2. der Geist stellt sich dem Stoffe gleich und tritt zu ihm in das Verhältnifs einer harmonischen Versöhnung: diese Erscheinung offenbart sich in der griechischen Welt; 3. der Geist erhebt sich über die Materie und ordnet sie sich unter zu seinen Zwecken: diese Aufgabe ist dem Germanismus, der hier mit dem Christenthum zusammentrifft, anheimgefallen. Innerhalb dieser drei Hauptphasen des Kampfes, welche sich als nothwendig aus der Natur der beiden entgegengesetzten Elemente ergeben, gestalten sich nun weiter höchst interessante Abstufungen, auf die wir hier nicht weiter eingehen können, dagegen sind einige Worte über die drei Hauptphasen des Kampfes selbst zu sagen.

a) Die Befreiung des Geistes vom Stofflichen, d. h. nicht die Loslösung davon, sondern die Herrschaft darüber, steht immer in gleichem Verhältnifs dazu, ob und wie weit der Geist weifs, dafs er frei ist. Den Orientalen nun ist es unbekannt, dafs

Geistes, als individuellen Subjekts, gegenüber der Natur im weitesten Sinne — mag man darunter Sinnlichkeit oder das Stoffliche überhaupt verstehen — als das Grundprincip alles menschlichen Lebens ausgesprochen wird.

138. Wenn wir diese drei Hauptphasen in ihrer äufserlichen Erscheinung in's Auge fassen, so kann es zunächst auffallen, dafs der Orientalismus und das Mittelalter — im Unterschiede zu dem in sich harmonisch beruhigten, lebensheiteren und kummerlosen Hellenismus — sich in einem Punkte berühren, nämlich in dem Ausdruck des Schmerzes und der Qual, welche diesen beiden Entwicklungsepochen physiognomisch aufgeprägt ist. Allein der Inhalt dieses Schmerzes und der Qual ist ein ganz verschiedener: dort im Orientalismus ist es der Geist, welcher unter dem Druck des Stoffes leidet; hier, im Christenthum des Mittelalters, ist es die stoffliche Sinnlichkeit, welche sich gegen die Vernichtung durch den Geist sträubt: dieser dagegen ist unter allen Qualen des Fleisches selig und heiter, wenn auch diese Heiterkeit durch das Nervenzucken des leidenden Fleisches einen melancholischen Charakter erhält. Ganz anders im Griechenthum. In der Freude über die endliche Aufhebung des Drucks, in welcher der Geist im Orientalismus unter der Materie seufzte, der gegenüber er nun seine eigene Selbstständigkeit fühlt, versöhnt er sich mit der Materie, und der tausendjährige Kampf mit der Natur beruhigt sich zu einem Friedensabschlufs, worin beide Seiten zu einer harmonischen Gleichberechtigung gelangen. Aus dieser Versöhnung des Geistes mit der Natur entsprang jene vollkommene Einheit von Idealität und Realität, jene absolute Durchdringung von Geist und Stoff, von Inhalt und Form, von Gedanke und Gestalt, welche dem Hellenenthum den eigenthümlichen Zauber von Jugendkraft verlieh und ihm den Stempel einer nie wiederkehrenden Schönheit alles Lebens aufrückte. *

Diese Versöhnung des Geistes mit der Natur drückt sich nun in der Erscheinung des griechischen Geistes als die unmittelbare, gediegene Einheit des Lebens aus: alle später als Gegensätze auftretenden Mächte des Lebens, Sittlichkeit und Genufs, Geistigkeit und Weltlichkeit, Kirche und Staat, Jenseits und Diesseits u. s. f. sind in ungetrennter Eintracht bei- und ineinander. Diese Versöhnung und Einheit von Natur und Geist — denn darauf kommen alle jene Gegensätze, welche das Leben der nachantiken Welt spalten, hinaus — gestaltet so das Leben des hellenischen Geistes zu einem „schönen"; oder vielmehr das Leben des hellenischen Geistes war das Leben der Schönheit selbst; und die Kunst demgemäfs nicht,

wie später, eine Macht neben anderen Mächten, sondern die Macht seines Daseins, die absolute Bedingung und Form seiner Existenz. So mufste sich Alles: Religion, Sitte, Staat, Privatleben u. s. f. künstlerisch gestalten. — Man mag nun mit Schiller darüber trauern, dafs dieser glückliche Zustand der Versöhnung von Geist und Natur, welcher dem Hellenismus jenes entzückende Gepräge göttlicher Heiterkeit aufdrückte, verschwunden ist; denn in dem wechselvollen, aber stetig fortschreitenden Kampfe zwischen den beiden Mächten konnte der Menschheit freilich solch' Glück — das Glück eines völligen Gleichgewichts im menschlichen Innern, einer absoluten Harmonie der Menschenseele — nur einmal gewährt sein: und dies Glück zu geniefsen war eben das kleine Hellas bestimmt. Allein an dem Leben der Schönheit, d. h. an der blofsen Gleichberechtigung mit der Natur, kann sich der Geist nicht genügen lassen; weil er an sich das Höhere gegen die Natur ist, mufs er aus der Versöhnung mit ihr heraus, zur Herrschaft über sie, zur Freiheit von ihr kommen. Es ist dies dieselbe Nothwendigkeit, welche den Sündenfall im Paradiese veranlafste. Auch das Griechenthum war ein solches Paradies und jenes *γνῶθι σαυτόν* im Grunde nichts als die Forderung an sich selbst, vom „Baum der Erkenntnifs" zu essen. Damit ist von Neuem der Zwiespalt gesetzt, und der Kampf — aber nunmehr im umgekehrten Verhältnifs der Kräfte als im Orientalismus — beginnt von Neuem. Die Antike mufste, und mit ihr das Leben der Schönheit, untergehen, damit der Germanismus, und mit ihm das Leben der geistigen Freiheit Wurzel schlagen konnte. Wie lange auch die Dämmerung dauern mochte, welche den Geist während der furchtbaren und qualvollen Kämpfe, unter denen er eine neue Welt zu erbauen begann, umnachtete: die unendliche Subjektivität des Menschengeistes, dies wahrhafte Evangelium der Freiheit, war verkündet und mufste erfüllt werden.

139. Die unmittelbare und darum gewissermaafsen natürliche Einheit in sich, welche das Wesen des hellenischen Geistes ausmacht, ist indefs nicht als einfaches Sichselbstgleichbleiben innerhalb eines gewissen Zeitraums zu fassen. Wäre eine solche Sichselbstgleichheit in der endlichen Welt überhaupt möglich, so wäre auch gar keine innere Nothwendigkeit ihrer Aufhebung vorhanden. Sondern, wenn auch die hellenische Welt im Ganzen dieses Gepräge zeigt, so entdeckt der schärfere Blick doch bald innerhalb dieses Gesammtlebens eine stetige Entwicklung. Wie die griechische Kunst eine bestimmte Entwicklung vom erhaben-Schönen durch das Phidias'sche Ideal hindurch bis zum anmuthig-Schönen, von der ernsten,

jenes sich-Eins-Wissens von Natur und Geist in der Antike und der daraus hervorgegangene Zwiespalt der beiden Momente, welcher sich zu einm scharfen Dualismus des Bewufstseins gestaltet, der zunächst im Mittelalter als der krasse Widerspruch eines diesseitigen (blos natürlichen) und jenseitigen (blos geistigen) Daseins des Menschen sich darstellt, konnte nur durch die entschieden feindselige Stellung des Geistes gegen die Natur, d. h. durch die Unterdrückung alles Dessen, was mit der Natur zusammenhängt, sich vollziehen. Dies ist aber weiter nichts als die Vernichtung jenes dem antiken Geistesleben, als dem Leben der Schönheit, immanenten und darum unentbehrlichen Moments der unmittelbaren Natürlichkeit des Daseins. Diese Natürlichkeit des Daseins, welcher dem hellenischen Leben den wunderbaren Charakter einer göttlichen Freudigkeit verlieh, die allen Schmerz als ein Unschönes empfand und von sich wies, soll nun, als ein Schlechtes gegen den Geist, ihrerseits abgewiesen und vernichtet werden. Damit aber wird das Bedürfnifs des *Schönen* selbst als „fleischliche Neigung“ unterdrückt und an seine Stelle das Bedürfnifs des *Heiligen* gesetzt. In dieser abstrakten Gegenüberstellung nimmt nun das Geistige den Charakter des *Geistlichen* an, welchem dann weiter Alles, was in den andern Gegensatz fällt, also vor Allem alle Freude an der Sinnenwelt, als schlechte und verdammungswerthe „Weltlichkeit“ zum Opfer gebracht wird. Damit aber hört nicht nur das Leben der Schönheit, sondern auch ihre Berechtigung überhaupt auf: statt der idealen Göttergestalten treten magere und (im antiken Sinne) häfsliche Märtyrerfiguren, statt der heiteren Erhabenheit des Olymps eine düstere Passionsschwärmerei, blutige Dornenkronen, boshafte Kriegsknechte, Henkerscenen u. dergl. auf. Hieraus aber folgt nun von selbst, dafs das ästhetische Interesse, da es völlig gegenstandslos geworden war, dem theologischen, sowohl in der allmälig — aber auf ganz anderer Basis — sich von Neuem entwickelnden Kunst, wie noch viel mehr in der Wissenschaft unbedingt weichen mufste. Wo sollte im Mittelalter eine Philosophie des Schönen und der Kunst herkommen, da im Leben von dem Schönen gar nicht mehr die Rede, die Kunst aber lediglich vom Gesichtspunkt der Anschaulichkeit Dienerin des specifisch-religiösen Interesses geworden war? —

141. 2. Hiemit könnte — soweit dies hier überhaupt thunlich ist — die erste Frage als gelöst betrachtet werden. Die Beantwortung der zweiten, nämlich die Darlegung der Gründe, warum mit dem Wiederaufleben einer neuen Kunst, wenigstens

nach deren allmäliger Emancipation vom theologischen Interesse, nicht auch das Interesse an ästhetischen Fragen wiedererwachte, so dafs die Ausbildung der Kunstwissenschaft mit der Kunstbildung gleichen Schritt hielt? wird, da für die weitere Betrachtung einmal der Boden gewonnen, weniger Umständlichkeit erfordern als die Verständigung über die erste Frage.

Es wird nämlich nach dem Obigen nicht mehr unerklärlich erscheinen, dafs bis zum 13., ja 14. Jahrhundert, nach welchem die Kunst sich allmälig auf ihren eigentlichen Zweck — nämlich das Schöne darzustellen — zu besinnen und, obwohl noch lange Zeit nachher innerhalb der theologischen Schranken verharrend, doch jenem Zweck Rechnung zu tragen begann, von einer Aesthetik nicht die Rede sein konnte. Auffallen aber könnte es wohl, dafs auch nachher, selbst zur Zeit des höchsten Kulminirens der neuen Kunstentwicklung in Leonardo, Raphael und Michelangelo, ja sogar bis über die Zeit des Verfalls hinaus ästhetische Fragen gar nicht oder doch nur in ganz beiläufiger, aphoristischer Weise überhaupt aufgeworfen, geschweige denn beantwortet wurden. Am meisten aber kann es auffallen, dafs nach dem „Leben der Schönheit“, wie wir das Wesen der Antike kurz bezeichneten, überhaupt noch die Schönheit wieder lebendig werden, dafs es nach der antiken Kunstblüthe noch eine zweite und zwar völlig neue, ja in gewissem Sinne höhere Kunstblüthe geben konnte[1]).

An diesen letzteren Punkt haben wir anzuknüpfen, um die Lösung der zweiten Frage zu versuchen. Man kann nämlich vom Standpunkt einer durch die geschichtliche Entwicklung unbeirrten, also unbefangenen Betrachtung sich der naheliegenden Reflexion nicht entziehen, dafs, wenn — wie z. B. Winkelmann behauptet — die wahre Schönheit und die höchste Kunst sich im Alterthum offenbart und vollendet habe, so dafs das antike Ideal nicht als ein Ideal, sondern als das Ideal schlechthin zu acceptiren wäre, dann nur noch ein Absterben des Kunstgefühls und hinsichtlich der Kunstübung höchstens ein mehr oder minder glückliches Kunststreben im Sinne und nach dem Muster der Antike denkbar wäre. Nun geht aber in der That die Wiedererweckung des Kunstgefühls im Mittelalter und seine Weiterbildung bis über seinen Kulminations-

---

[1]) Die Verwunderung über dieses neue Aufblühen der Kunst spricht sich unter Anderem in der Bezeichnung desselben als „Wiederaufleben“ (Renaissance) aus; ein Ausdruck, der, abgesehen von der erst in Folge der neuen Kunstblüthe stattfindenden und durch sie allein möglichen Verwerthung der Antike für die Kunst des 16. Jahrhunderts — selbst in Hinsicht der Motive — eine wesentlich schiefe Vorstellung enthält.

punkt hinaus sowohl auf einen wesentlich andern Inhalt, wie auch auf eine wesentlich andere Form der Gestaltung hinaus; es war also ein Moment darin, was der Antike offenbar fehlte: und in diesem der Antike fremden Moment war von vorn herein der Anstofs zu einem Hinausgehen *über* die Antike, der Keim zu einer völlig neuen, ja, man kann schon jetzt sagen, höheren Kunstbewegung gegeben. Dies neue Element müssen wir, da in ihm die Quelle des Gegensatzes der mittelalterlichen Kunstanschauung gegen die antike liegt, etwas näher betrachten.

142. Das Leben der Antike beruhte, wie ausgeführt, in der Gleichstellung, Versöhnung und Durchdringung von Geist und Natur. Aber mit dieser Gleichstellung kann sich der Geist nicht genügen lassen; denn er ist das Höhere gegen die Natur und als solches berufen, sie zu beherrschen und frei zu werden von ihr. So drängt er unwiderstehlich zur Aufhebung dieser Gleichberechtigung und zerstört dadurch zwar die Harmonie mit der Natur, aber er setzt durch diese Differenz zugleich eine höhere Entwicklung als Princip der neuen Bewegung. Diese höhere Entwicklung gehört dem Mittelalter an, und wenn auch, wie wir gesehen, die Richtung des Geistes nunmehr sich zunächst so von der Schönheit abwandte, dafs die Kunstbildungen des Mittelalters geradezu den Widerspruch der Häfslichkeit gegen das klassische Ideal bilden, so hängt die Frage, ob trotzdem darin — wenn auch nur dem Keime nach — eine höhere Entwicklung gesetzt war, doch von der Bestimmung darüber ab, ob die Schönheit nur eben ein *Aeufserliches* sei, d. h. ob sie schlechthin unter die Kategorie der Einheit von Natur und Geist falle, in dem Sinne, dafs beide Momente als gleichberechtigte zu einer rückhaltslosen gegenseitigen Durchdringung gelangen.

Hiemit berühren wir hinsichtlich des Kunstgefühls den tiefsten Unterschied des Mittelalters vom Hellenismus, sofern letzterer Alles, was er in sich hat — und er hat sicherlich viel in sich — auch auf der *Schaale zeigt*, indem das klassische Ideal mit einem Worte allen Ideeninhalt vollkommen *veräufserlicht*, während das christlich-germanische Mittelalter die in ihm treibende und gährende Empfindung vielmehr von der Oberfläche nach *Innen* zurückzieht, so dafs die Hülle etwas Nebensächliches wird. Es verhält sich dadurch gegen die Aeufserlichkeit der Gestalt überhaupt gleichgültiger, ja selbst — in asketischer Bekämpfung des Sinnlichen als eines blos Natürlichen, Weltlichen, Schlechten — abstofsend und vernichtend: kurz, es läfst nur diese *Innerlichkeit* allein als das Wahre, Wesentliche und folglich auch nur als das *Schöne* gelten.

So gefafst erscheint die Innerlichkeit als *Innigkeit des Empfindens*, in der *Kunst* wie in allen andern Gebieten, in der *Religion* namentlich, wo sie in der Form der Andacht, der Verzückung, der Zerknirschung, der Askese überhaupt, im *öffentlichen Leben*, wo sie als ritterliche Ehre, Treue, zarte Liebe, begeisterte Opferfreudigkeit für die Idee, im *Privatleben*, wo sie als gemüthvolle Häuslichkeit des Familienheerdes u. s. f. erscheint. Alle diese Begriffe sind dem Alterthum in solcher Fassung durchaus fremd. — Diese *Innigkeit* der Empfindung nun, welche aus einer dem Hellenismus ebenfalls fremden Vertiefung des Geistes in sich selbst, aus einer Koncentration des Gemüths entsprang, mufs ihrem wahren ideellen Werthe nach geschätzt werden, wenn man erkennen will, wie in keiner Epoche der gesammten Weltgeschichte der unendliche Sehnsuchtsschmerz der Menschheit nach Versöhnung mit der Gottheit sich in tieferer Tragik und Erhabenheit offenbarte, als in jener Fegefeuerzeit der menschlichen Entwickelung, die wir das „Mittelalter“ nennen.

Jene antike Veräufserlichung des ideellen Inhalts ist — als Kunstgattung betrachtet — die *Plastik*, diese mittelalterliche Verinnerlichung vollzieht sich in der *Malerei*. So ist die antike Kunstanschauung, und nicht nur diese, sondern das ganze antike Leben überhaupt, wesentlich *plastischen* Charakters, während die mittelalterliche Kunstanschauung (auch in den übrigen Künsten des Mittelalters, ja in seiner Plastik selbst) *malerischen* Charakters ist. In Hinsicht auf den ideellen Inhalt ist zu sagen, dafs die Hellenen das Göttliche vermenschlichten, indem sie den Geist in die Natur aufgehen liefsen und diese dadurch durchgeistigten, während in der mittelalterlichen Kunst umgekehrt das Menschliche als das Göttliche erkannt wird. — Dies ist der ungeheure Fortschritt von der hellenischen zur mittelalterlichen Kunstanschauung. Stellt man von diesem Gesichtspunkt das hellenische Ideal dem mittelalterlichen gegenüber, so tritt für unser Gefühl bei aller Bewunderung der hellenischen Gestaltungsform, als der im eminenten Sinne *schönen*, doch zunächst der Mangel zu Tage, dafs wir vor den Götter-Individuen der Griechen keinen andern Respekt haben als etwa den vor einer Potenzirung des natürlichen Menschendaseins; es fehlt ihnen jene Reinheit göttlicher Existenz, die den christlichen Begriff des *Heiligen* ausmacht. Zweitens, von Seiten ihrer künstlerischen Individualisirung, fehlt ihnen das Moment der Innerlichkeit: sie sind im Vergleiche mit den christlichen Personen leer, weil empfindungs-

los[1]), kalt, weil herzlos — und deshalb lassen sie auch kalt. Man hat den Umstand, daſs die antike Kunst ihre Göttergestalten blicklos — ohne Andeutung der Pupille — darstellte, auf mannigfache Weise zu erklären versucht, ja darin sogar eine Andeutung ihres erhabenen göttlichen Charakters finden zu müssen vermeint. Es scheint diese körperliche Blicklosigkeit aber vielmehr mit der innern Geist- und Herzlosigkeit identisch und der unbewuſste Ausdruck derselben zu sein. Man betrachte einen „Apoll“ oder „Jupiter“ neben einem auferstandenen „Christus“, eine „Venus“ neben einer „Madonna“: welch ein Unterschied! Die herrlichsten Formen können uns für die Abwesenheit des seelischen Ausdrucks, der edelste Schwung der Linien nicht für den Mangel an Innigkeit entschädigen. — Und ein Wort ist es — ein welterschütterndes, allgewaltiges — was die Kluft zwischen dem antiken und dem christlichen Ideal aufreiſst: die Liebe. Nicht jene Liebe, wie sie die Griechen verstanden, der verschönerte Naturtrieb, sondern die Liebe, welche die Welt schuf und erhält, die aufopfernde, selbstsuchtslose Liebe, die in dem Manne „Christus“ die ganze Menschheit umfaſste und sich ihr zum Tode hingab, welche in dem Weibe „Madonna“ mit genuſsloser Jungfräulichkeit den göttlichen Sohn als schmerzensreiche Mutter an ihr Herz nahm: also die Liebe, durch das christliche Dogma ausdrücklich befreit von dem Hauch jener blos sinnlichen Schönheit und schönen Sinnlichkeit, welche im Hellenismus die breite Grundlage alles geistigen Lebens war. —

143. Die Malerei nun, als die wesentlich christliche Kunst, nimmt gegenüber der antiken Plastik dieselbe Stellung ein, wie die christliche Kunstanschauung überhaupt gegenüber der hellenischen. Zunächst wird darin die Gleichberechtigung der beiden Momente, Stoff und Idee, zu Gunsten der Idee aufgehoben. Wie das Material an Leichtigkeit gewinnt, so der darin sich offenbarende Geist an Tiefe und Umfang. Zwar könnte es scheinen, als ob die Farbe ein naturhafteres, ja geradezu sinnlicheres Element als die abstrakte farblose Form sei. Aber da durch die Farbe nur der Schein der Körperlichkeit auf der Fläche wiedergegeben und die Körperhaftigkeit vielmehr für die Anschauung als Realität aufgehoben wird, so drückt sie als solches dem Geiste dienende Medium, in Verbindung mit der Zeichnung, ausschlieſslich die Innerlichkeit aus. Das Hinzutreten der Gewandung giebt dem Körper durch die Haltung nur eine mittelbare Wirkung für den Ausdruck. Das eigentliche Centrum des letzteren ist der Kopf und in diesem wiederum das Auge. Während also im antiken Ideal das Auge allein inhaltsweil ausdruckslos ist, koncentrirt sich im christlichen Ideal gerade in ihm der Ausdruck, d. h. die Innerlichkeit, die Seele[1]).

[1]) Diesen Mangel an Empfindung in den antiken Göttergestalten hebt selbst Winkelmann hervor. Vergl. *Kunstgeschichte.* Buch V., Kap. 3. §. 7.

Es ist also das Moment der Verinnerlichung und Innigkeit, welche die Basis für die specifisch veränderte Kunstbewegung über die Antike hinaus bildete. Damit war aber auch die Basis für eine etwa zu erwartende Aesthetik eine ganz andere geworden. Es konnte gar nicht in Frage kommen, die Aesthetik da wieder aufzunehmen, wo sie durch Plato, Aristoteles, Plotin belassen worden war; denn der Inhalt war jetzt ein ganz verschiedener. Hiezu kommt der besondere Charakter des mittelalterlichen Geistes, dessen Wesen im Zwiespalt, in der Differenz wurzelt; der Zustand des in sich differenten Geistes aber ist die Reflexion. Wenn man daher im Mittelalter sich viel mit Plato und Aristoteles beschäftigte, so geschah dies in durchaus äuſserlicher, reflektirender Weise; man stritt sich um formale Fragen, während der eigentliche (geistige) Inhalt davon ganz unberührt blieb. Aber wie immer diese wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Alterthum beschaffen sein mochte, so lag ihr doch nothwendiger Weise das ästhetische Interesse ganz fern. Auch dasjenige Gebiet, welches etwa ein solches Interesse anregen konnte, die Kunst der eigenen Gegenwart, muſste dieser reflektirenden Thätigkeit des Denkens etwas völlig Indifferentes bleiben. Kunst und Wissenschaft waren zwei durchaus differente Kreise, die nirgends einen Berührungspunkt, als höchstens den theologischen, hatten, aber gerade dieser machte, weil er den Künstler zu einem bloſsen Handlanger der Religion und dadurch die Kunst zum Handwerk herabsetzte, den Widerspruch nur tiefer. Bis weit in das 13. Jahrhundert hinein lag die Kunst — wenigstens die im specifischen Sinne christliche Kunst, die Malerei — ohnehin nicht nur hinsichtlich des Inhalts, sondern auch in ihrer formalen Gestaltung so völlig in den Banden kirchlicher Dienstbarkeit, daſs eine ästhetische Betrachtung ihrer Thätigkeit völlig gegenstandslos sein muſste. Und als der erste Pulsschlag eines neuen Lebens der Schönheit in Cimabue sich zu regen und dieses Leben durch Giotto zu freierer Bewegung sich zu entwickeln begann, befand sich die neue Kindheit des wiedergeborenen Schönheitsgefühls genau in derselben Lage wie jene frühere Kindheit der Antike zur Zeit der Aegineten. Die

[1]) Näher wird über dieses Verhältniſs im System selbst gehandelt werden.

weitere Entwicklung bis zu den respektiven Höhepunkten derselben in Raphael und Phidias mufste hier wie dort eine durchaus praktische bleiben, ja sie war sogar nur dadurch im Stande jenen Höhepunkt zu erreichen, dafs sie sich von jedem theoretisirenden Einflufs frei erhielt. Erst die durch das praktische Kunstgefühl, durch die ursprüngliche Kraft des künstlerischen Genius in instinktiver Unmittelbarkeit des schöpferischen Könnens vollzogene Bewältigung des ganzen Kreises der Schönheitsgestaltung schuf den Stoff für das denkende Bewufstsein über den Inhalt dieses Kreises. So können wir sagen, dafs eine antike Aesthetik vor Phidias ebensowenig möglich war, wie eine — sollen wir sagen mittelalterliche oder moderne? — vor Raphael. Hier aber hört der Parallelismus auf. Unmittelbar nach dem perikleischen Zeitalter treten Plato und etwas später Aristoteles[1]) auf, die Renaissance hat noch lange nach den Mediceern diesen Denkern über die Schönheit Niemand gegenüberzustellen. Dies ist also der Wendepunkt, welcher einer weiteren Erklärung bedürftig ist.

Sie gründet sich einfach auf den bereits angedeuteten Unterschied im Wesen der beiderseitigen Entwicklungsphasen, auf den Gegensatz nämlich der intuitiven Einheit von Form und Inhalt im antiken Geiste gegen die reflexive Zwiespältigkeit dieser beiden Momente im christlichen Geist. Was die Kunst selbst betrifft, so ist der Grund bereits oben angedeutet, woher in der Antike jene Einheit von Inhalt und Form stammte, d. h. warum die religiöse Idee und die schöne Form völlig harmonisch zusammengingen und in unmittelbarer Einheit gegenseitig sich der Art verlebendigten, dafs die antike Religion ebenso wenig ohne diese künstlerische Gestaltung, wie diese letztere ohne göttlichen Inhalt möglich und denkbar war. Alles daher, was sonst noch in der Antike an Kunst existirte, an Geräthschaften u. s. f., in der Malerei — die im scharfen Gegensatz zu der mittelalterlichen grofsentheils profaner Art war — in Landschaften, Stillleben u. s f.; hatte entweder nur dekorative oder doch durchaus sekundäre Bedeutung. — Ganz anders in der christlichen Kunst. Hier fallen Inhalt und Form sogleich auseinander. Anfangs ist der erstere das allein bestimmende Moment, d. h. in dem Ausdruck „christliche Kunst“ liegt der Accent lediglich auf dem ersten Wort. Als sodann das Kunstgefühl sich, obwohl immer noch in Abhängigkeit vom

[1]) Plato wurde im Sterbejahr des Perikles (429 v. Chr.) geboren, Aristoteles im Jahre 384.

Inhalt, selbstständig zu entwickeln begann, verlor das Moment der „Christlichkeit“ in entsprechendem Maafse an Bedeutung, bis beide — der specifisch-religiöse Inhalt durch allmälige Abschwächung, die künstlerische Form durch allmälige Erstarkung — zu jenem wunderbaren Gleichgewicht in Raphael gelangten, das jedoch nur deshalb eine gewisse Aehnlichkeit mit der Antike besitzt, weil dieses Gleichgewicht ebenfalls die Bedeutung einer harmonischen Ausgleichung und ausgleichenden Versöhnung ursprünglich einander widerstrebenden Elemente zeigt. Allein dieser anscheinenden Verwandtschaft zwischen Raphael und der Antike steht der tiefere Unterschied gegenüber, dafs in der Antike die religiösen Ideale sich in gleichem Verhältnifs wie die künstlerischen, weil beide durcheinander, entwickelten, während in der christlichen Kunst eine Entwicklung in umgekehrtem Verhältnifs stattfand, d. h. die Zunahme auf der einen Seite mit einer Abnahme auf der andern verbunden war. Dafs Raphael z. B. schon gegen Fiesole eine gewisse Verweltlichung der christlichen Schönheitsidee zeigt, wer wollte dies zu leugnen wagen? — So fallen also diese beiden Momente, Inhalt und Form, in der christlichen Kunst durchweg auseinander; sie gingen allerdings eine mehr als tausendjährige Verbindung mit einander ein, ohne jedoch ihre Selbstständigkeit, ohne die Freiheit ihrer Bewegung einzubüfsen. Ueber Raphael hinaus geht naturgemäfs die Verweltlichung mit starken Schritten vorwärts; schon seine nächsten Schüler, Giulio Romano z. B., verhalten sich gegen den Inhalt ziemlich indifferent. Sie malen ebenso mythologische wie christliche Motive. Die *Kunst* als solche erstarkt daher grade durch die zunehmende Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt; ja, sie wendet sich, gewissermafsen als Vergeltung für ihre frühere Dienstbarkeit, endlich ganz von dem geistlichen Inhalt ab und dem weltlichen zu; eine Wendung, die in der Antike, weil dieser Gegensatz hier in solchem Sinne gar nicht existirt, ganz undenkbar war. Wo (von der Mitte des 16. bis ins 18. Jahrhundert hinein) noch religiöse Sujets behandelt werden, geschieht es theils aus einer gewissen konventionellen Gewohnheit, theils aus praktischen Gründen: es werden Bilder für christliche Kirchen, Klöster u. s. f., aber keine „christlichen Bilder“ mehr gemalt. Dagegen erobert sich die Kunst mit einer gewissen Vorliebe der grofsen Reiche des weltlichen Lebens und der Natur: das „Genre“, die „Landschaft“ und „das Stillleben“ treten auf und nehmen jetzt Besitz von dem Gebiet, das früher nur mit christlichen Idealen erfüllt — oder wenigstens an christlichen Inhalt gebunden war.

Während also die antike Kunst bereits damals ihren wahren Abschluſs erreichte, als sie den Kreis der religiösen Ideale durchlaufen hatte, eben weil hier der religiöse Inhalt mit der künstlerischen Form untrennbar verbunden war, konnte in der christlichen Kunst — wenn dieser Ausdruck überhaupt noch passend ist für die moderne Kunstentwicklung seit Raphael — ein Abschluſs erst dann eintreten, als sie über die christlichen Motivsphären hinaus auch das Gesammtgebiet der weltlichen durchlaufen hatte; und während in der Antike, wo dieser ideelle Abschluſs mit dem Kulminiren der antiken Kunst überhaupt erreicht wurde, bereits der gesammte Stoff für denkende Betrachtung über die Kunst im Wesentlichen erarbeitet vorlag, bedurfte die moderne Kunst noch einer langen Zeit über ihre Blütheepoche hinaus, um ihr ganzes Gebiet zu erobern und ihrerseits den Inhalt desselben als Stoff für den Gedanken darzubieten; kurz: während in der Antike die Aesthetik unmittelbar schon nach dem perikleischen Zeitalter ihre Thätigkeit zu beginnen vermochte, muſste die moderne Aesthetik die völlige Erschöpfung der neueren Kunstentwicklung abwarten, weil früher der Inhalt selber nicht erschöpft war. Daſs diese „Erschöpfung“ aber in dem doppelten Sinne dieses Worts zu nehmen ist, d. h. daſs die völlige Durchlaufung der Motivkreise zugleich eine Erschlaffung des Kunstgefühls selbst zur Folge haben muſste, liegt einfach darin, daſs die christliche Kunst durch ihre Verweltlichung gleichsam sich selber untreu geworden war und dadurch der Innerlichkeit überhaupt, besonders aber der Begeisterung und Durchgeistigung allmälig verlustig gehen muſste, bis sie im Rokoko- und Zopfstyl schlieſslich zum völligen Widerspruch mit sich selbst und mit ihrem ewigen Vorbilde, der Natur, gelangte.

Diese Betrachtung, so aphoristisch sie sein mag, dürfte dennoch zu der Erklärung hinreichen, warum die moderne Aesthetik, im Unterschiede von der antiken, erst in dem Zeitpunkt auftrat, welcher mit der Entartung, ja dem gänzlichen Absterben der Kunstanschauung im 18. Jahrhundert zusammenfällt[1]). Nach dieser Auseinandersetzung über die Gründe jener langen Pause in der Geschichte der Aesthetik — woraus hoffentlich auch die Verschiedenheit der

[1]) Es ist daher eine völlige Verkennung des wahren Verhältnisses, wenn E. Förster (Geschichte der deutschen Malerei Thl. IV. S. 15) bemerkt: „Es ist ein auffallender Zug in der Geschichte der neuen deutschen Kunst, daſs jene literarischen Thätigkeiten“ (nämlich Winkelmanns und Lessings), „welche sonst der Kunstblüthe zu folgen pflegen, hier gleichsam mit, ja gewissermaſsen vor ihr auftreten.“ Als ob nicht diese „literarischen Thätigkeiten“ zunächst an die völlige Erschlaffung der Kunst anknüpften.

Standpunkte in der künstlerischen Anschauung am Anfange und am Ende der Pause deutlich geworden sein wird, — erübrigt nur noch, ehe wir zur Aesthetik des 18. Jahrhunderts übergehen, ein Wort über die Stellung der damaligen Philosophie überhaupt zu sagen, um die allgemeine wissenschaftliche Basis für die Betrachtung der modernen Kunstphilosophie zu gewinnen.

Cap. I.

§. 26. Zur Orientirung über die allgemeine Lage des philosophischen Bewusstseins des 18. Jahrhunderts.

144. Die Erscheinungen der äuſseren Wirklichkeit sind ihrem Wesen nach nur dann wahrhaft zu begreifen, wenn sie im organischen Zusammenhange ihrer Totalität betrachtet werden: dieser organische Zusammenhang ist das einigende Band, das belebende Formprincip, welches das chaotische Wesen der Materie ordnend gestaltet. Ganz so verhält es sich mit den Erscheinungen der inneren Wirklichkeit, d. h. mit den in der Geschichte des menschlichen Geistes auftretenden Anschauungs- und Denkweisen, Anschauungs- und Denkinhalten. — Die Aesthetik der Engländer, Schotten, Franzosen und Deutschen im 18. Jahrhundert sowohl in ihrer Eigenartigkeit wie in ihren gegensätzlichen oder verwandten Beziehungen dem Verständniſs näher zu bringen, ohne die allgemeinen philosophischen Standpunkte, auf deren Basen jene ästhetischen Systeme sich entwickelten, anzugeben, wäre mithin ein vergebliches Beginnen. *

Es könnte zwar hier, um solcher Nothwendigkeit zu entgehen, einfach die Bekanntschaft mit den allgemeinen philosophischen Standpunkten vorausgesetzt und der Leser an die betreffenden Lehrbücher verwiesen werden. Allein mit der Geschichte des Geistes ist es ein noch eigeneres Ding als mit der Geschichte der Natur; sein Wesen ist es ja, was den eigentlichen Inhalt bildet, und das Wesen liegt nicht ohne Weiteres in dem blos Thatsächlichen, nicht auf der Oberfläche, von der es ab-, sondern in der Tiefe, aus der es emporgeschöpft d. h. begriffen werden soll. Wenn also schon z. B. der Verfasser einer „Weltgeschichte“ in seinem Buche zugleich seine politische Ueberzeugung niederzulegen nicht umhin kann, so spiegelt sich nothwendiger Weise in der „Geschichte der Philosophie“ noch viel mehr die philosophische Ueberzeugung des Autors wieder,

nach auf Irrthum beruhe. Ist aber Gott, so ist dies nicht anzunehmen, da er, als *vollkommenstes* Wesen, uns nicht eine nur zum Irren geeignete Natur gegeben haben könne. Der Beweis seiner Existenz aber liegt dann einfach darin, dafs wir unter den in uns vorgefundenen Vorstellungen auch die von einem „vollkommensten Wesen“ haben. Dies wäre nicht möglich, wenn dieser Vorstellung nicht das Sein derselben entspräche, denn ohne das Moment des Seins wären sie eben nicht vollkommen. Die Schwäche dieses sogenannten *ontologischen Beweises* vom Dasein Gottes[1]) nachzuweisen, gehört nicht hieher; nur ist darauf aufmerksam zu machen, wie dieses vorgebliche Denken *a priori* ohne jenes „Vorfinden der Idee eines vollkommensten Wesens“ zu nichts kommen könnte, so dafs in der That, wie bemerkt, die Erfahrung und nicht das Denken den Anfang zum inhaltvollen Denken macht. Dieses innerlich Erfahrungsmäfsige nennt er nun „eingeborne Ideen“ (*ideae innatae*) und gründet darauf den Satz, dafs nur das Gedachte allgemeine Wahrheit habe. Die Resultate seines Reflektirens, d. h. die Anwendung, welche er davon auf die verschiedenen Gebiete der philosophischen Wissenschaft macht (Naturphilosophie, Ethik, Psychologie), haben für uns weiter kein Interesse, ebensowenig die Konsequenzen, zu denen Spinoza und Melebranche das Princip des Cartesius weiterführten. Nur Dies mag noch bemerkt werden, dafs die ganze Art des philosophischen Reflektirens und der wissenschaftlichen Methode sowohl bei den Engländern wie bei den Franzosen einerseits auf Baco, andererseits auf Cartesius zurückzuführen ist; und dafs, wenn daher sowohl bei jenen wie bei diesen ein Unterschied zwischen den Richtungen danach statuirt werden kann, ob der Anfang mehr auf die Seite des Objekts oder mehr auf die des Subjekts fällt, schliefslich doch im Grunde Beides auf dasselbe, nämlich auf das Princip der Erfahrung, hinauskommt. Denn in dieser liegt eben Beides, Subjekt und Objekt, beisammen und doch in abstrakter Geschiedenheit. Das, was die Engländer noch heute *philosophy* und die Franzosen *sciences exactes* nennen, ist eben weiter nichts als diese abstrakte Verständigkeit des mit der Voraussetzung des Erfahrungsmäfsigen behafteten Denkens.[2])

Läfst man nun diesen sich selbst aufhebenden Gegensatz des abstrakten Empirismus und des abstrakten Idealismus gelten, so

[1]) Der sogenannte „ontologische Beweis vom Dasein Gottes“ ist übrigens viel älter als Cartesius; er ist zuerst von dem Bischof Anselmus von Canterbury, den Hegel selbst einen „tiefen, spekulativen Denker“ nennt, aufgestellt worden. Anselm lebte im 11. Jahrhundert († 1109). — [2]) Vergl. *Krit. Anh.* zu No. 30.

kann man sagen, dafs die sämmtlichen ästhetischen Standpunkte der englischen und französischen Philosophie des 18. Jahrhunderts, die wir hier also als Vorläufer der deutschen Aesthetik zunächst zu betrachten haben, darauf basiren. Sie sind sammt und sonders zugleich Materialisten und abstrakte Metaphysiker, nur dafs die Einen das eine Moment, die andern das Andere mehr betonen und davon beginnen. An die Engländer und Franzosen schliefsen sich dann noch in einzeln auftretenden Erscheinungen die Italiener und Holländer an. Was die Deutschen betrifft, so werden wir über die allgemeine philosophische Basis, worauf sich deren Aesthetik entwickelte, später im Besonderen zurückkommen[1]).

Cap. II.

Die Aesthetik
der Engländer, Schotten, Franzosen, Italiener und Holländer, als Vorläufer der deutschen Aesthetik.

§. 27. 1. Die englische Aesthetik im 17. und 18. Jahrhundert.

149. Der abstrakte Empirismus dieser ganzen, wesentlich auf verständiger Reflexion beruhenden philosophischen Richtung — denn es ist, wie bemerkt, im Grunde nur eine — wurzelt in einem einfachen logischen Cirkel, in welchem sie, nur von verschiedenen Punkten der Peripherie beginnend und in entgegengesetzter Richtung fortgehend, sich gleichsam wie in einem geistigen Göpelwerk bewegt.

Das Räsonnement ist ungefähr folgendes: Das Bewufstsein empfängt Eindrücke von Aufsen; diese Eindrücke beruhen auf sinnlicher Wahrnehmung und sind verschiedener Art; die Verschiedenheit ist theils quantitativ: hiedurch wird der Grad der Stärke bestimmt, theils qualitativ: diese beruht auf den Unterschieden der Sinne. Werden diese Eindrücke unter dem Gesichtspunkt des Zusammenhangs von Ursache und Wirkung betrachtet, so kann man aus der Natur der Eindrücke auf die Natur der sie bewirkenden Objekte schliefsen. Hat man nun so die Natur der Objekte (durch Beobachtung) erforscht, so kann man wieder umgekehrt von der Natur eines gegebenen Objekts auf die besondere Art der Wirkung

[1]) Siehe No. 188, 204 ff.

schliefsen, welche es auf das anschauende Subjekt hervorbringt. Der allgemeinste und natürlichste Unterschied der Wirkung ist der zwischen *angenehmen* und *unangenehmen* Eindrücken. Danach werden die Objekte, welche solche Eindrücke hervorbringen, „schön“ oder „häfslich“ genannt. — Weiter kann nun ein Stoffliches so behandelt und dargestellt werden, dafs es auf Grund jener Beobachtung und Schlufsfolgerung eine bestimmte Wirkung hervorbringt, so dafs also ein (künstlich) beabsichtigter Eindruck entsteht. Wer im Stande ist, einen solchen Eindruck hervorzubringen, vorausgesetzt, dafs dieser ein den Sinnen angenehmer ist, der ist ein *Künstler*, seine Thätigkeit zu diesem Zweck heifst *Kunst* und das Objekt, das den Eindruck hervorbringt, nennt man ein *Kunstwerk*. — — Wenn man die ganze englische Aesthetik auf ihre letzten Gründe zurückführt, d. h. alle beiläufigen Reflexionen, Phantastereien, die — wie bei Schaftesbury — sogar nicht einmal original sind, kurz alle Umschweife herausdestillirt, so möchte als Residuum wenig mehr als das eben Gesagte übrig bleiben.

Betrachtet man diese Art des Philosophirens unter dem Gesichtspunkt der Methode, so fällt zunächst in die Augen, dafs dieser Ausdruck eigentlich gar nicht darauf anzuwenden ist. Die Reflexion ergeht sich, je nach dem Charakter, ja selbst nach dem Temperament des Philosophirenden, in freier, individuell bestimmter Weise. Eine eigentliche Methode, aufser soweit damit der allgemeine Fortgang des von der Erfahrung ausgehenden Reflektirens angedeutet werden soll, ist darin nicht zu bemerken, und insofern kann man diese Weise als Popularphilosophie bezeichnen. Nicht „populäre Philosophie“ ist damit gemeint — diese kann sehr gut mit der Methode, d. h. mit einer festen systematischen Form bestehen —, sondern jene auch innerlich systemlose Art verständigen Räsonnements, welche ebenso die speciell als „Popularphilosophie“ bezeichnete deutsche Philosophie zeigt, die sich an die Wolff-Leibnitz'sche Philosophie anschliefst, indem sie den Schematismus der letzteren dem gewöhnlichen Bewufstsein mundgerecht zu machen suchte. So gefafst kann man die ganze englisch-schottische wie auch die französische Philosophie des 18. Jahrhunderts als „Popularphilosophie“ bezeichnen; wobei es denn als charakteristisch hervorgehoben werden mag, einmal dafs die Engländer und Franzosen bis auf den heutigen Tag eigentlich über diesen Standpunkt formlosen Reflektirens nicht fortgekommen sind, sodann, dafs sie sich gerade darin von den Deutschen unterscheiden, dafs bei diesen die Popularphilosophie sich stets an einen bestimmten philosophischen Standpunkt

anschliefst, indem sie ihn für das allgemeine Bewufstsein zu verwerthen sucht, dafs aber die methodische Philosophie, unbekümmert darum, ihren selbstständigen Gang weiterschreitet[1]).

Wenn man nun innerhalb dieser gemeinschaftlichen Basis der englischen und französischen Philosophie einen näheren Unterschied (nicht zwischen ihnen als verschiedenen Nationen angehörigen Philosophien, sondern überhaupt) machen will, so ist ein solcher allerdings vorhanden; ja er scheint sogar erheblich genug, um andere Geschichtsschreiber der Philosophie und auch der Aesthetik im Besondern veranlafst zu haben, zunächst die englichen Philosophen in „Intellektualisten“ und „Sensualisten“ zu scheiden. Allein im Grunde ist dieser Unterschied nur ein scheinbarer. Denn wäre er essentiell, d. h. beträfe er das Princip, so würde dadurch hierin ein Gegensatz statuirt und behauptet, dafs etwa die „Intellektualisten“ vom Geist, die „Sensualisten“ von den Sinnen ausgehen; in der That gehen sie aber beide von den Sinnen aus, nur dafs die sogenannten „Intellektualisten“ neben oder vielmehr hinter den materiellen Sinnen, die wir als Auge, Ohr u. s. f. bezeichnen, einen allgemeinen, gleichsam „inneren Sinn“ annehmen, d. h. ungefähr Das, was wir unter „Instinkt“ verstehen. Hievon wollen nun die Andern nichts wissen, sondern erklären die Eindrücke ganz materiell als Schwingungen, Ausdehnungen, Kontractionen der bestimmten Sinnesnerven u. s. f. Man sieht leicht, dafs dieser „innere Sinn“ durchaus kein anderes Princip, sondern nur eine andere Art Medium zwischen den Sinnen und der Erfahrungswelt abgeben soll, das aber als solches mit dem Geist nichts zu thun hat, da es nur instinktiv wirkt. —

Man kann daher in der Aufzählung der englischen Aesthetiker keinen eigentlichen Gegensatz der Richtungen, sondern nur eine vom höheren zum niederen Materialismus absteigende Reihenfolge erkennen. Dafs hier aber nicht der umgekehrte Weg eingeschlagen, d. h. die Reihe aufsteigend verfolgt wird — wie man vielleicht in Hinsicht der Anknüpfung an die deutsche Aesthetik erwarten dürfte —, hat seinen Grund darin, dafs jene zugleich mit der Zeitfolge zusammenfällt, also den inneren Gang der englischen Philosophie selbst darstellt. Dafs darin nicht eine Abnahme, sondern eine Zunahme des Materialismus sich offenbart, nicht eine Reinigung des Reflektirens von der Rohheit des Empirismus, sondern ein allmäliges Versinken desselben darin, kann ebenfalls als charakteristisch für den Entwicklungsgang des englischen Geistes betrachtet werden. Nur

[1]) Siehe unten No. 189.

zwei Aesthetiker machen davon eine scheinbare Ausnahme, nämlich auf der einen Seite Hogarth, der ziemlich früh bereits dem Materialismus in der Aesthetik huldigte, auf der andern Reid, welcher noch spät eine reinere Gestalt desselben zeigt; aber es ist sogleich daran zu erinnern, dafs jener als Künstler das Praktische vorzugsweise im Auge hatte, der andern aber kein Engländer, sondern ein Schotte war.

a. Shaftesbury, Hutcheson, Reid.

150. Wir beginnen die Reihe der englischen Aesthetiker mit Schaftesbery, dessen philosophische Anschauung sich wesentlich auf Cudworth stützt. Bei der ersten Betrachtung dieser Richtung muthet es uns an, als ob die oben beschriebene Lücke von anderthalbtausend Jahren gar nicht vorhanden gewesen und wir ohne Weiteres aus dem Neuplatonismus der Alexandriner zu einer andern Art von Neuplatonismus gelangt seien. Indem wir so von Plotin zu Shaftesbury übergehen, glauben wir uns Anfangs auf ganz verwandtem Gebiete zu befinden, und dennoch macht vielleicht Nichts die ungeheure Kluft, welche dazwischen liegt, fühlbarer als gerade diese scheinbare Aehnlichkeit, dieser in die englische Anschauungsweise übersetzte Plato. Es wird einem wunderlich zu Muthe, wenn man bei dem für Plato schwärmenden Cudworth[1]) platonische Ideen mit christlichen Engelfiguren u. s. f. ganz unbefangen zusammengeworfen und das Ganze in eine so hölzerne Form gepreſst sieht, dafs man fast an eine Parodirung der platonischen Philosophie glauben könnte, wenn es nicht so ganz und gar ernsthaft und ehrlich gemeint wäre. Dies ist nun der Vorgänger und Führer Shaftesbury's. Auch dieser ist ein grofser Verehrer Plato's, ja völlig ein Platonathusiast, indem er Plato geradezu für die Quelle alles in der Welt existirenden Erhabenen und Grofsen erklärt.

α) ***Anton Ashley-Cooper***, dritter Graf von Shaftesbury, ist am 26. Febr. 1671 zu London geboren. Er hat viele Reisen, nach Italien, Frankreich u. s. f., gemacht und widmete sich sehr eifrig den Studien. Auch hohe Staatsämter hat er bekleidet. Er war ein von nationalen Vorurtheilen freier und kühner Mann und kam dadurch in den Verdacht — des Atheismus. Er starb zu Neapel, wohin er seiner Gesundheit wegen gegangen war, im Februar 1713. Sein erstes bedeutendes Werk sind die *Letters concerning*

[1]) *The true intellectual System of the Universe.* Lond. 1678 u. 1743, lateinisch übersetzt von Mosheim (Jena 1733).

enthusiasm, welche 1708 erschienen, und worin er Alles, auch die Philosophie, auf den „Enthusiasmus“ zurückführt, den er als eine „Leidenschaft für das Gute und Schöne“ definirt. Ein anderes Werk, *the Moralists*, erschien im folgenden Jahre. In Form einer Unterredung von Freunden mit ganz platonisch klingenden Namen, Philolokles und Theokles, entwickelt er hier eine Art Metaphysik. Er behauptet darin die Einheit der mannigfaltigen Erscheinungen, welche in unsere Sinne fallen, als ein geistiges Moment, indem er dafür die Einheit des Ichs, des Subjekts, als bewufster Einheit von Mannigfaltigem, als Beweis anführt. Eine gleiche geistige Einheit verbinde auch die äufserliche Welt zu einem Ganzen. Die Wahrnehmung dieser Einheit beruhe auf einem eingebornen geistigen Instinkt, welcher sich theils als „Vorgefühl“ theils als „Vorstellung“ (*preconception or presentation*) äufsert. Als solche ursprünglichen Gefühle (hier klingen die *ideae innatae* des Cartesius an) bezeichnet er z. B. die Unterscheidung von „Recht“ und „Unrecht“, „Gut“ und „Böse“ und dann auch von „Schön“ und „Häfslich“. Diesen eingebornen inneren Sinn setzt er dem (doch auch wenigstens angebornen) äufseren Sinnen Locke's als Quelle und Maafsstab des ästhetischen Urtheils entgegen. Auf diesen inneren Sinn, als dies einfache ursprüngliche Organ des Geistes, womit die äufsere Welt aufgefafst und beurtheilt wird, führt Shaftesbury nun alles Geistige überhaupt zurück, so dafs die specifischen Unterschiede der logischen, ethischen und ästhetischen Begriffssphären darin verwischt werden. Hierin kann er sich allerdings zum Theil auf Plato berufen.

Der Gang, welchen nun Shaftesbury von diesem allgemeinen Princip einschlägt, um zum *Schönen* und dessen Differenzen zu kommen, ist etwa folgender: „Die thatsächliche Ordnung der Welt „ist nur durch ein einheitliches geistiges Princip zu erklären; denn „die Materie ist an sich träge und ohne Ordnung und Gestaltung, „das rein *Häfsliche*. Bewegung, Leben, Ordnung kommt nur durch „den Geist in sie hinein; dieser Geist, gleichsam als Weltseele, ist „die Quelle aller Gestaltung, also auch aller Schönheit. Wer fähig „ist, diese Urschönheit als Abglanz in den schönen Dingen zu er„kennen — dies ist aber nicht durch die äufseren Sinne zu erreichen, sondern nur durch den inneren Sinn, der selbst ein Strahl „jenes Urlichts ist — kennt allein wahrhafte Lust, seelisches Ge„nieſsen“. — Dies führt er nun in seiner enthusiastischen Sprache weitläufig aus. Dann kommt er zur Kunst, welche er als die Gestaltung der Materie nach Maafsgabe der Schönheit erklärt. Aber in Näheres, in eine Gliederung des Gebiets, läfst er sich nicht ein.

Dagegen unterscheidet er verschiedene Stufen der Schönheit, wobei er aber Naturschönes und Kunstschönes ohne Unterschied in eine und zwar die niedrigste Stufe zusammenwirft. Alles, was „an sich „keinen Geist besitzt und folglich todt sei, wie Alles, was aus „Stein und Metall gemacht sei, ferner Gärten, Paläste der Grofsen, „Landgüter, ja auch der menschliche Körper als solcher — Alles „dies könne kein geistiges Vergnügen erregen und wahre Liebe her„vorrufen“. Die höhere Stufe ist dann diejenige, welche das Gebiet der geistigen Thätigkeit umfafst, d. h. „die lebengebende Form als „geistiges Gestaltungsprincip“; die dritte und höchste ist „die Quelle, „aus welcher diese lebendigen Formen entspringen: Gott“. In ihm schwindet alle Schönheit der Geister sowohl wie der Dinge unterschiedslos zusammen.

Alles dies erscheint nun, genau betrachtet, wenn nicht als eine Abschwächung der platonischen Ideenlehre, jedenfalls als eine blos äufserliche Aufwärmung derselben. Dennoch ist darin immer die Tendenz zum Immateriellen, Absoluten anzuerkennen. Dafs er überhaupt für Plato in dieser hingebenden Weise sich begeistert, stellt ihn schon hoch über die späteren und zum Theil gleichzeitigen Materialisten. Aber er kommt doch über solche, ohnehin schiefe, Allgemeinheiten nicht weit hinaus; nicht einmal zum negativen Gegensatz gegen das Schöne und Gute. Denn die Möglichkeit, geschweige denn Nothwendigkeit des „Häfslichen“, des „Bösen“, des „Irrthums“ bleibt unerklärt. Er hat auch den Aristoteles studirt und citirt ihn hinsichtlich der Forderung der Einheit des Plans im Kunstwerk, indem er Das, was Aristoteles für die Tragödie aufstellt, auf die Historienmalerei anwendet. So nennt er „die innere „Möglichkeit der Handlung die eigentliche Wahrheit des Historien„gemäldes“ und verlangt, dafs nur solche Handlungen dargestellt würden, welche ihrer Natur nach wirklich zusammengehören. Vergangenes und Zukünftiges, d. h. Momente, welche der dargestellten Haupthandlung der Zeit nach vorangehen oder folgen, seien nur als Andeutungen zulässig, weil sonst die Einheit verloren ginge. Alles Dies und Anderes ist ganz verständig, wird aber aus dem allgemeinen Princip der Schönheit in keiner Weise entwickelt, sondern es ist nur ein gewisser kritischer Takt, aus dem Shaftesbury solche gesunden Ansichten schöpft. Wenn er daher, wie oben gezeigt, als Philosoph die Kunstwerke auf die niedrigste Stufe herabsetzt, so beweist er als praktischer Kritiker ein oft bewundernswürdiges Verständnifs für Das, worauf es wirklich in der Kunst ankommt. So tadelt er z. B. die Maler, welche ein „leeres Gepränge mit glänzen-

„den Farben treiben und blos auf Ergötzung der Sinne spekuliren, „während der wahre Zweck der Kunst darin bestehe, Gedanken und „Gesinnungen im Gewande der Anschauung dem Geiste vorzufüh„ren“ u. s. f.

151. Diejenigen, welche die Shaftesbury'schen Gedanken etwas bestimmter, aber auch viel flacher fafsten und nach einer Seite hin zu einigermaafsen konkreten Konsequenzen führten, waren Hutcheson und Reid, denen sich später noch einige andere Schotten, wie Young, Warton, Blair, Beattie, Oswald, Stewart, Ferguson u. s. f. anschlossen, von denen die letzteren jedoch nur die ethische Seite in Betracht zogen.

β) ***Francis Hutcheson*** ist in Irland am 8. August 1694 geboren, wurde in seinem 26. Jahr Professor in Glasgow und starb im Jahre 1747. Seine hiehergehörigen Hauptwerke sind *Inquiry of the origin of our ideas of beauty and virtue.* Lond. 1720 (deutsch Frankf. a. M. 1762), *Essay on the nature and conduct of passions and affections.* Lond. 1728 (deutsch Leipzig 1765). — Wenn man bei Shaftesbury möglicher Weise sich darüber täuschen könnte, ob wirklich seine Philosophie „Erfahrungswissenschaft“ sei, sofern er Alles auf den Enthusiasmus zurückführt und die Einheit sowohl des Subjekts in sich wie mit der äufseren Welt als ein geistiges Moment setzt, das er bis auf Gott zurückführt, so tritt bei Hutcheson jener *innere Sinn* oder Instinkt, welcher auch bei Shaftesbury lediglich eine Abstraction der durch die Erfahrung gegebenen Eindrücke der Dinge auf die Wahrnehmung ist, positiv und zwar zunächst und hauptsächlich nach der praktischen Seite als „ethischer Instinkt“ auf, dessen Wesen aus der Beobachtung der menschlichen Natur geschöpft ist. Hutcheson geht nun aber über Shaftesbury darin hinaus, dafs er dieser praktischen Seite des inneren Sinnes eine theoretische als Organ des Aesthetischen im Menschen gegenüberstellt; ja er macht sogar darauf aufmerksam, dafs beide einander widersprechen können, indem „wir einen häfslichen Menschen seiner „moralischen Vortrefflichkeit wegen ebensowenig für schön, als einen „schönen seiner schlimmen Eigenschaften für häfslich halten können“. Dadurch kommen wir nun allerdings einen Schritt über das sokratische Gerede von der völligen Einheit des Schönen und Guten in der „schönen Seele“ hinaus. Weiter unterscheidet er dann zwischen „einfacher“ und „zusammengesetzter Schönheit“, indem er die letztere für eine höhere erklärt: eine harmonische Zusammenstellung von Farben, Tönen u. s. f. sei schöner als eine einfache Farbe, ein einfacher Ton. Im Uebrigen aber fordert er als wesentliches Mo-

ment im Begriff der Schönheit die Beziehung auf den bewufsten Geist, in Form des ästhetischen Instinkts, welcher den Thieren mangele. Zerstreut finden sich ferner bei ihm Andeutungen, dafs er in dem Begriff des Schönen bestimmte Stufen der Entwicklung unterscheidet, z. B. die mathematische der organischen u. s. f. Schönheit gegenüberstellt; er geht auch gleichsam beschreibend in diese Unterschiede ein, aber ohne sie zu begründen. So erklärt er die Ellipse für schöner als den Kreis, die mannigfaltigeren Gestaltungen in der Pflanzen- und Thierwelt für schöner als die einfacheren u. s. f. In ähnlicher Weise spricht er auch über die Töne, deren mathematische Schwingungsverhältnisse er berührt.

Zieht man aus allen diesen Details, welche bei ihm ohne strengere Gliederung, sondern wie sie sich gerade seinem Nachdenken präsentiren, durcheinander laufen, das Gemeinsame heraus, so möchte sich als Basis des Schönheitsbegriffs bei Hutcheson die Einheit in der Mannigfaltigkeit herausstellen, so dafs die Unterschiede durch die verschiedene Stellung dieser beiden Momente bedingt erscheinen. — Nach der subjektiven Seite findet er den Grund des Schönen ebenfalls in der Einheit des Mannigfaltigen, nämlich „in der durch „alle Verschiedenheit der Charaktere, Neigungen u. s. f. hindurch„brechenden Gemeinsamkeit des Gefühls, da die Erfahrung lehre, „dafs gewisse Grundformen des Schönen Allen gefallen, das Gegen„theil derselben aber Alle abstofse. Die Unterschiede im Gefühl „beruhen nur auf den mit demselben vergesellschafteten anderen „Empfindungen, welche der Sphäre des Schönen fremd seien; z. B. „schöngeflekte Pilze, Schlangen, Insekten u. s. f. erregten bei Man„chem Abscheu, weil er damit die Giftigkeit, Gefährlichkeit in Ver„bindung bringe. Umgekehrt mache auch Manches wieder einen „wohlthuenden Eindruck, was an sich nicht schön sei, z. B. eine „Melodie, die an irgend einen freudigen Eindruck erinnere, dessen „Quelle aber anderwärts zu suchen sei u. s. f.“ — Alles dies ist nun so mit einer gewissen wohlwollenden Oberflächlichkeit vorgetragen, welche wohl anregen mag zum Denken, selber aber kein Denken ist. Es fehlt eben jede nähere Begründung und weiterhin die Gliederung des Stoffes.

152. *γ*) ***Thomas Reid***, der Nachfolger Hutchesons auf dem Glasogower Lehrstuhl, gehört schon ganz dem 18. Jahrhundert an, denn er wurde 1704 geboren und starb 1796. Er schrieb: *Inquiry into the human mind on the principles of common-sense.* Lond. 1769 (Deutsch, Leipzig 1782); *Essays of the intellectual powers of Man,* Edingb. 1785; *On the active powers of Man* und *On the powers of*

the human mind. Letzteres Werk erschien erst nach seinem Tode (1803). Fs ist von ihm nicht viel zu sagen, wenigstens nicht viel Neues. Sein Hauptprincip ist der *common sense,* auf den er alle Wahrheit zurückführt. Dieser common-sense, welcher eine so grofse Rolle in der Geschichte des englischen Geistes spielt, indem er allmälig die Bedeutung des sogenannten „gesunden Menschenverstandes“ annimmt, ist im Grunde schon in dem Shaftesbury'schen „inneren Sinn“ enthalten; ein Belag dafür, dafs auch der vorgebliche Idealismus des englischen Neuplatonikers sehr nahe mit der blofsen Verständigkeit verwandt ist.

Wir haben hier, ehe wir weiter gehen, eine allgemeine Bemerkung über den *common sense* zu machen, da er — wie bemerkt — nicht nur in der ganzen Entwicklung des englischen Nationalcharakters eine grofse Bedeutung hat, sondern auch der Philosophie der Engländer ein ganz bestimmtes Gepräge aufdrückt. Was zunächst das deutsche Wort „gesunder Menschenverstand“ betrifft, das wohl den wesentlichen, wenn nicht den ganzen Inhalt des *common sense* bildet, so mufs es vor allen Dingen auffallen, dafs sich in diesem Ausdruck das Bedürfnifs ausspricht, solchem Verstande nicht nur ausdrücklich das Prädikat des „Menschlichen“ beizulegen, sondern ihm auch ein Gesundheitsattest auszustellen. Es scheint also die Befürchtung vorhanden, dafs man in dieser Beziehung vielleicht einige Zweifel haben könnte; man müfste ihm denn die Prätension zutrauen, dafs damit Alles, was nicht innerhalb der engbegrenzten Sphäre fällt, in der er sich bewegt und wohl fühlt, sondern was darüber hinausgeht, als „unmenschlich“ und „krank“ bezeichnet werden solle. Allein es würde übel um die vernünftige Freiheit des menschlichen Geistes und Herzens stehen, wenn sie für jeden über die Bornirtheit des Verstandes hinausgehenden tieferen Inhalt erst eine Legitimation seitens des „gesunden Menschenverstandes“ bedürfte. Alles Tiefste und Höchste, was die menschliche Brust bewegt und den menschlichen Kopf erfüllt hat, würde sich dann nothwendiger Weise das Brandmal des Wahn- und Unsinns aufdrücken lassen müssen. Schwerlich kann man — um nur ein Beispiel anzuführen — behaupten, dafs Christus solchen „gesunden Menschenverstand“ bewiesen, als er für seine weltbefreiende Idee sich an's Kreuz schlagen liefs; Alles, was erhabene Liebe, hochherziger Enthusiasmus heifst: kurz das Edelste und Beste, was das menschliche Leben bietet, würde dem „nüchternen“ Verstande — auch dies ist ein beliebtes Beiwort, als ob alle andere Thätigkeiten des Geistes und der Seele aus blofser Trunkenheit entspringen —

zum Opfer fallen müssen. Der englische Ausdruck ist etwas milder: *common sense* ist der „gemeine Sinn“. Hierin liegt einerseits allerdings das Gefühl des Gemeinschaftlichen, Allgemeinen: es ist eben der *allgemeine* Sinn, der Jedem, möge er an Geist hoch oder niedrig stehen, zukommt. Andrerseits aber und aus demselben Grunde gewinnt das Wort auch den Nebensinn des Gewöhnlichen, Trivialen, *Gemeinen*. Die Engländer nun, als die Verehrer des gesunden Menschenverstandes *par excellence* berühmt, halten von diesem ihrem Standpunkt, den sie gewissermaafsen mit den Franzosen, als den Verehrern der sogenannten *sciences exactes*, theilen, uns Deutsche wegen unsrer gröfseren Tiefe einfach für nebulose Schwärmer, für abstrakte Idealisten und Phantasten, dabei aber auch merkwürdigerweise wieder für schwerfällige Pedanten, kurz für eine geistig ungesunde Nation. Daher denn auch wohl die Reservation der Gesundheit in dem deutschen Ausdruck.

Näher, d. h. im specifisch nationalen Sinne gefafst, bildet der *common sense* nun den unverrückbaren Mittelpunkt alles echt-englischen Anschauens und Handelns; und zwar in dem Grade, dafs er im Laufe der Zeit die Sphäre, welche er als Centrum beherrscht, dermaafsen schematisirt hat, dafs selbst seine positiven Seiten zu durchaus konventionellen und starren Formen verknöchert sind. Im praktischen Leben, namentlich in der Politik, Nationalökonomie u. s. f. hat nun der *common sense* seine wohlberechtigte Stelle und Bedeutung, nämlich die wirksamsten Mittel zur möglichst schnellen und vollen Erreichung der Volks- und Staatswohlfahrt zu finden. Allein durch die Verknöcherung des an sich ganz verständigen Princips wird auch hier das Gute sofort in sein schlimmstes Gegentheil verkehrt. So haben die Engländer eine vortreffliche Verfassung, eine freisinnige Gesetzgebung u. s. f.; dabei aber das abscheulichste Bestechungssystem bei den Wahlen, das umständlichste und kostspieligste, rein in Formen vertrocknete Gerichtsverfahren u. s. f. Und zwar sind dies Dinge, die durch die Gewohnheit dem *common sense* ganz geläufig geworden sind, so dafs in fast selbstverständiger Weise z. B. von den „enormen Kosten“ gesprochen wird, die eine Parlamentswahl oder ein Prozefs verursachen. Dafs dieser „Kosten“ wegen die Volksvertretung, d. h. die Volksfreiheit, ebenso wie die Gerechtigkeit ausschliefslich an Reichthum und Macht gebunden, also monopolisirt sind, so dafs das Princip der Verfassung selbst als freisinniges geradezu aufgehoben erscheint, darüber macht sich der *common sense* blos aus dem Grunde keine Sorge, weil die Quelle davon nicht in der Willkür eines Einzelnen, eines Despoten, sondern

in dem abstrakten Allgemein-Willen liegt. Das Resultat wäre freilich ganz dasselbe.

Nun aber tritt zuweilen der merkwürdige Fall ein, dafs sich dieser abstrakten Starrheit des *common sense* gegenüber in irgend einem englischen Individuum das ursprüngliche Gesetz der in das Menschenherz und das Menschenhirn gepflanzten göttlichen Vernunft geltend macht; damit aber verläfst solches Individuum jenes Centrum der bornirten nationalen Verständigkeit und erscheint der letzteren so als „excentrik man“, d. h. als Jemand, der halb und halb für das Tollhaus reif ist und nur deshalb nicht eingesperrt wird, weil sich derartige Excentricitäten ungestraft meist nur reiche Lords oder berühmte Schriftsteller hingeben dürfen. Dafs sich Güte des Herzens, wahrhafter Adel der Gesinnung, Achtung allgemein-menschlichen Rechts unter den Engländern grade bei solchen *excentrischen* Leuten findet, kann dann nicht weiter auffallen[1]). Was ihre Philo-

[1]) Eines der frappantesten und zugleich rührendsten Beispiele solcher Excentricität war das Auftreten des bekannten Schrifstellers Charles Dickens; rührend (für uns Deutsche wenigstens), weil wir sehen, wie dieser Mann, voll tiefer Innigkeit des Gefühls und glühender Begeisterung für alles Wahre, Schöne und Gute, seine Feder von bitterster Satyre und schneidendem Hohn über alle mit dem *common sense* zusammenhängenden Institutionen und Charaktertypen Englands übersprudeln läfst. Man lese z. B. seinen Roman „*Jarndyce*“, der durch 10 Bände hindurch nichts als eine blutige Verhöhnung des berüchtigten, aber mächtigen „Kanzleigerichts“ ist; man werfe einen Blick in seine reizende Erzählung „Harte Zeiten“: — doch hier finden sich Stellen, die besser, als wir es vermöchten, die Gesinnung und die Thaten der Männer des *common sense* zeichnen. Wenn er erwähnt, dafs nach der Ansicht eines englischen *common-sensers* „der barmherzige Samariter ein schlechter Nationalökonom gewesen“, so ist dies noch sehr milde; aber man höre Folgendes, was er über einen übrigens ehrlichen und wohlmeinenden Vertreter des *common sense*, den Mann der „Thatsachen“ sagt, der einsieht, dafs er mit seiner gesunden Menschenverstands-Erziehung seine Tochter unglücklich gemacht hat (I Thl. III, S. 88. deutsch bei J. J. Weber): „Während er mit „seiner winzigen Zöllnersonde unergründliche Tiefen probirt hatte und mit seinem ver„rosteten Zirkel über das Weltall gestolpert war, hatte er Grofses zu thun vermeint. „So weit ihn das kurze Spannseil des gesunden Menschenverstandes an seinen Füfsen „hatte laufen lassen, war er herumgelaufen und hatte die Blüthe des menschlichen „Daseins mit gröfserer Ehrlichkeit vernichtet, als viele der blökenden Personen, die er „zu seinen täglichen Genossen zählte“; und an einer andern Stelle (S. 81), wo er den völlig gemüthlosen Verstandesmenschen reden läfst: „Wenn mir Jemand von Gemüth „und Phantasie spricht, so weifs ich genau, was er meint: er meint Schildkrötensuppe „und Wildprett mit einem goldenen Löffel und will in einer Kutsche mit Sechsen fah„ren. Das will Eure Tochter u. s. f.“, und noch an einer dritten Stelle: „Es war ein „Grundprincip dieser Philosophie, dafs Alles zu bezahlen war .. Jeder Zoll des mensch„lichen Daseins von der Wiege bis zum Grabe sollte ein reines Handelsgeschäft sein, „und wenn wir auf diese Weise nicht in den Himmel kämen, so wäre es eben kein Ort „für die Nationalökonomie, und wir hätten nichts dort zu suchen“.

So schildert ein Engländer, freilich ein *excentrischer*, den englischen *common sense* und dessen Vertreter, und nun sage Einer noch, dafs aus Hegel nationale Antipathie spreche, wenn er (Geschichte der Philosophie III, S. 254) von ihnen bei Gelegenheit Baco's, des Begründers ihrer gepriesenen Erfahrungsphilosophie, bemerkt: „Die Engländer scheinen in Europa das Volk auszumachen, welches, auf den Verstand der Wirk„lichkeit beschränkt, wie der Stand der Krämer und Handwerker im Staate, immer in „die Materie versenkt zu leben und Wirklichkeit, nicht Vernunft, zum Gegenstande zu „haben bestimmt ist.“

sophie betrifft, so möchte gerade in dieser Erhebung des common sense auf den Richterstuhl des vernünftigen Denkens der Grund auch ihrer Verknöcherung, ihrer abstrakten Einseitigkeit sowohl wie ihres rohen Materialismus zu suchen sein.

Um zu Reid zurückzukehren, so geht er nun davon aus, dafs es in dem *common sense* „gewisse unerweisliche Grundwahrheiten „giebt, welche weder seitens der Wissenschaft einer Stütze bedürf„ten, noch der Kritik sich zu unterwerfen hätten. Die Philosophie „habe nur die Aufgabe, diese Wahrheiten zu entwickeln und dar„zustellen, nicht aber sie zu begründen; denn sie selber gründe sich „auf sie". — Auf Grund dieses Princips folgert er in Betreff des „*Schönen* einfach „die Thatsache, dafs, weil wir von den Objekten „Eindrücke des Schönen empfangen, dieses auch objektive Wahrheit „in den Dingen haben müsse". Damit ist freilich jeder Sinnentäuschung Thor und Thür geöffnet. Sind also z. B. unsere Gehörnerven durch irgend eine andere Ursache in einer Weise afficirt, die sonst durch Tonschwingungen bedingt ist, so folgt, dafs die Objekte wirklich schwingen u. s. f. Eine Bestimmung, die auf so schwachen Füfsen ruht, kann nicht anders als zu inneren Widersprüchen führen. Wo Reid daher weiter auf den konkreten Inhalt des Schönen kommt, geräth er durch fortwährende Vermischung der Begriffe von *Gut, Schön, Nützlich, Wahr* u. s. f. in die plattesten Schiefheiten. Er sucht sich schliefslich dadurch zu retten, dafs er die Quelle von allem Diesen in den Geist verlegt, von welchem die Dinge einen blofsen Wiederschein des Schönen erhalten, so dafs sie dasselbe nur andeuten. — Damit aber giebt er sein eigentliches Princip der objektiven Wahrheit des Warhnehmungsinhalts gänzlich auf: in solcher Weise verrennt sich der enthusiastische Anlauf, den Shaftesbury nahm, in den Sand, worin denn schliefslich die Philosophie der Schotten, trotz allen heftigen Opponirens gegen den materialistischen Skepticismus Locke's auch gründlich stecken geblieben ist.

b. Home, Burke, Hogarth.

153. Wie Shaftesbury sich auf Cudworth, so stützt sich Home auf Locke, welcher seinerseits, wie die ganze engliche Philosophie, in Baco wurzelt. Das Locke'sche Princip, dafs „alle „Wahrheit nur aus der Erfahrung zu schöpfen" sei, hat eine gewisse relative Berechtigung gegenüber der von Spinoza und Malebranche behaupteten Alleingültigkeit der in sich unterschiedslosen Substanz, worin alles Einzelne und Besondere verschwindet. Andrerseits aber ist der darin liegende *common sense* nicht der allgemeine, sondern

in Wahrheit der allergemeinste Standpunkt des Bewufstseins[1]). In jenem Satze liegt nun Zweierlei; einmal: dafs das Erkennen durchaus auf die sinnliche Wahrnehmung zurückzuführen sei, und zweitens: dafs hinsichtlich der Methode das Erkennen auf eine Analysis der Erscheinungen behufs Abstraction des etwa darin liegenden Allgemeinen basirt werde. Der Inhalt solchen abstrahirenden Denkens bleibt daher nothwendiger Weise nicht nur abstrakt, sondern auch subjektiv. Die so gewonnenen Ideen sind lediglich Produkte unsers Denkens und haben an sich keinen objektiven Werth. Hier sieht man nun deutlich die Verwandtschaft mit dem Materialismus der scholastischen Nominalisten, welche den allgemeinen Begriffen nur die Bedeutung von „Namen" zuerkannten. So ist das „Thier" nicht vorhanden, sondern bezeichnet nur den Namen einer Abstraction von Hund, Pferd, Auster, Schlange u. s. f.; davon, dafs das Individuum die konkrete Realisation des Begriffs, d. h. die Einheit des Allgemeinen und Besonderen sei, hatte man weder im Mittelalter noch im 18. Jahrhundert eine Vorstellung.

Auf das Gebiet des Schönen angewandt, gewinnt dieser abstrakte Subjektivismus der materialistischen Anschauung noch eine schärfere Bedeutung, sofern hier nun alles Aesthetische in die Empfindung verlegt wird. Um die Schönheit der Gegenstände, d. h. worin sie bestehe, zu prüfen, müsse man die Natur der Empfindung untersuchen. Dieser Fundamentalsatz Home's zeigt wieder recht deutlich, wie solch' einseitiges Verstandesprincip, sobald es auf ein bestimmtes Gebiet angewandt wird, sofort in sein Gegentheil umschlägt. Die „Erfahrung", heifst es, sei die Quelle aller Wahrheit; aber es zeigt sich sogleich, dafs die Erfahrung, d. h. die Erkenntnifs der Objekte, selber ihre Quelle nicht in diesen hat, sondern vielmehr umgekehrt im Subjekt, im Erfahrenden: so wird das philosophirende Subjekt, um von sich, von seinem als „blos" subjektiv vorausgesetzten Denken, loszukommen, gerade dadurch schliefslich in den allerbornirtesten Subjektivismus zurückgeschleudert; und der Empirismus, der sich so viel auf seine Objektivität einbildet, in den allereinseitigsten Individualismus hineingetrieben.

154. α) ***Henry, Lord Kaimes*** (***Home***[2])) zu Kaimes, in Berwickshire i. J. 1696 geboren, wurde zuerst Advokat in Edinburg, später als Lord Kaimes einer der Oberrichter von Schottland und starb am 27. December 1782. Sein Hauptwerk für die Aesthetik

[1]) Siehe oben No. 147. — [2]) Nicht zu verwechseln mit seinem geistesverwandten Zeitgenossen David Hume, der den Subjektivismus Locke's bis zum Skepticismus ausbildete, sich aber mit ästhetischen Fragen nicht befafste.

sind die *Elements of criticism*. Edinburg 1762—66, (deutsch von Meinhardt 1765, in dritter Auflage von Schatz, Leipzig 1790, 3 Bde); aufserdem sind noch zu nennen seine *Essays on the principles of morality and natural religion*. Man kann Home, um von vorn herein ein allgemeines Urtheil über seine ästhetischen Leistungen auszusprechen, das Anerkenntnifs nicht versagen, dafs er in der neueren Philosophie der Erste gewesen, welcher sich nicht darauf beschränkt hat, ein allgemeines Princip aufzustellen und von diesem aus über einige ästhetischen Grundbegriffe zu räsonniren, sondern sich mit dem konkreten Inhalt des Gebiets näher beschäftigte. Nach dieser Seite hin liegt auch viel mehr seine eigentliche Bedeutung für die Aesthetik als nach der Seite des Princips hin, das nur zu oft mit jenen praktischen Erörterungen in Konflikt geräth und von ihnen in Widersprüche verwickelt wird.

1. Das allgemeine Princip ist schon oben erwähnt: es ist eben die „Erfahrung“ oder, wie Home es ausdrückt, „die Thatsache, dafs „wir von Nichts eine Vorstellung gewinnen können, was nicht und „sofern es nicht einen Eindruck auf die Sinne gemacht hat“. Von „eingebornen Ideen“, worin die Cartesianer die Vorstellung des Allgemeinen finden wollten, ist also in keiner Weise die Rede, sondern wir sind zunächst und ausschliefslich auf die „Sinne“ verwiesen. Hier ist also der Anfang. Das Weitere hinsichtlich der Verschiedenheit des Erfahrungsinhalts ergiebt sich nun einfach aus dem Unterschiede der Sinne. Er unterscheidet „zwei Arten, die oberen: „das Gesicht und das Gehör, und die unteren: Geruch, Geschmack, „Tastsinn. Der Sitz der Empfindung selbst ist aber die Seele; bei „den oberen Sinnen fühlen wir dies unmittelbar, und deshalb sind „sie vorzugsweise seelischer Natur, bei den niederen dagegen scheint „uns irrthümlich“ (also der Wahrheit wiedersprechend!) „der Sitz „der Empfindung im Organ selbst zu liegen“. — Es ist merkwürdig, dafs solche, die Erfahrung selber als Irrthum hinstellenden Beobachtungen die Erfahrungsphilosophen niemals stutzig machen. Womit, d. h. auf Grund welcher Erfahrung will Home denn beweisen, dafs wir den Geruch nicht in der Nase, sondern in der „Seele“ empfinden, und wie erklärt er es, dafs ein alter Invalide an seinem auf dem Schlachtfelde gelassenen Arm zuweilen Fingerschmerzen empfindet?

Doch weiter: „Die oberen Sinne bilden, gleichsam als Mittelstufe „zwischen der Region der niederen materiellen Empfindung und der „Region des verständigen Denkens, das Gebiet der ästhetischen „Eindrücke, und um diese hervorzurufen, sind die schönen „Künste *erfunden* worden. Um die richtigen Principien der schö-

„nen Künste zu entdecken, mufs also die Natur der beiden höheren „Sinne untersucht werden. Sehen wir nun zu, was diese Natur „ganz allgemein kennzeichnet, so ist es eine Eigenschaft, oder viel„mehr ein Gegensatz von Eigenschaften, welche allen Sinnen, auch „den niederen, gemeinsam ist, nämlich die Fähigkeit, *angenehm* und „*unangenehm* zu empfinden. Je nachdem nun die Gegenstände aufser „uns solche Eindrücke hervorbringen, nennen wir sie (im Bereich „der höheren Sinne) *schön* und *häfslich*. Die Empfindungen des „Angenehmen und Unangenehmen sind aber, weil die Seele Bewe„gung, oder Das, was wir *Leidenschaft* nennen, enthält, verschiedener „Grade fähig; doch mufs man diesen Ausdruck nur auf die Empfin„gen des Auges und Ohrs anwenden.“ Er unterscheidet dann zwischen blofser „Gemüthsbewegung“ und „Leidenschaft“, indem letztere „mit einem *Verlangen* verbunden sei, jene nicht. Z. B. eine „Menge schöner Gesichter in einer grofsen Gesellschaft, eine schöne „Gegend oder ein prachtvolles Gebäude“ bringen Bewegungen hervor, die „selten mit Verlangen sich verbinden“, wogegen „solche Ein„drücke, die von menschlichen Handlungen oder Eigenschaften her„vorgerufen werden, meistens auch ein Verlangen, d. h. eine Lei„denschaft erregen“. — „Wenn solche Leidenschaft sich auf Allge„meines richtet, z. B. guter Name, Ehre, Vermögen u. s. f., so nennt „man sie *Trieb*, wenn auf Einzelnes, z. B. auf einen Menschen, „einen Garten, ein Haus u. s. f., so heifst sie *Affekt*. Die Affekte „sind theils *instinktiv*, wenn ohne Ueberlegung“ (ohne Reflexion auf einen Endzweck), „theils *deliberativ*, wenn mit einer solchen“. —

In solchen rein verständigen, zum gröfsten Theil blos in die Form von Definitionen gefafsten Reflexionen bewegt sich nun die ganze Theorie der Empfindungen bei Home. Er schliefst dann diese allgemeine Erörterung mit der Erinnerung, dafs „die Ursache von „allen Empfindungen zwar in den Dingen selbst liege, dafs wir aber „aus der Natur der Empfindungen keinen Rückschlufs auf die Natur „der Eigenschaften der Dinge machen dürften. Wenn uns ein Baum „durch seine Form und Farbe angenehme Empfindungen errege, so „seien es nicht diese Eigenschaften, sondern der Baum selbst, wel„cher die Ursache davon sei“ (als ob der Baum aufserhalb seiner Eigenschaften für unsere Sinne noch eine Existenz hätte!) Dergleichen Platitüden — die übrigens der Erfahrungstheorie schnurstracks entgegenlaufen, da von diesem Standpunkt aus mit viel gröfserem Anschein von Recht behauptet werden könnte, dafs man gar nicht den Baum, sondern nur seine Form, Farbe u. s. f., d. h. seine Eigenschaften, sehe — laufen bei Home vielfach mitunter.

155. 2. Weiter geht er dann auf den Inhalt derjenigen Empfindungen über, welche durch die Eigenschaft der Schönheit hervorgerufen werden, indem er eine Art von „Theorie des Geschmacks“ aufstellt. Ueber den „Geschmack“ und seine principielle Begründung läfst er sich weitläufig aus; namentlich „für den *Kunstrichter* „sei es sehr wichtig, genau zu wissen, welche Gegenstände *niedrig* „oder *erhaben*, *schicklich* oder *unschicklich*, *männlich* oder *verächtlich* „und *kindisch* sind“. Man sieht aus diesen, theils dem ethischen, theils dem konventionell-socialen Gebiet angehörenden Prädikaten dafs er nicht nur von dem *Aesthetischen* im specifischen Sinne eine sehr vage Vorstellung hat, sondern auch die Ausbildung des Gefühls dafür stets mit einer moralischen Tendenz verknüpft. Daher sagt er auch: „Ein richtiger Geschmack in Demjenigen, was in Schriften „oder Gemälden, in der Architektur oder im Gartenbau schön, richtig „und zierlich ist, was wirklich verschönert, ist eine vortreffliche Vor„bereitung, um unterscheiden zu lernen, was in Charakteren „und Handlungen schön, angemessen und grofsmüthig ist ... „Einem Menschen, der sich diesen feinen und vollkommenen Ge„schmack erworben, mufs jede Handlung, die unrecht und un„schicklich ist, äufserst unangenehm sein“. — *Unrecht* und daher auch *unangenehm* ist uns nun freilich Vieles, was mit dem Aesthetischen in gar keiner Beziehung steht. Wenn Barbier oder Stiefelputzer mich im Stich lassen, so dafs ich deshalb ein wichtiges Geschäft versäume, so ist dies weder von ihnen recht, noch für mich angenehm, aber solche „Handlung“ gehört gar nicht dem Gebiet des Geschmacks an, sondern ist nach dieser Seite ganz indifferent.[1]) —

Obschon Home nun die Erregung von angenehmen und unangenehmen Empfindungen durch bestimmte Eigenschaften der Dinge eigentlich läugnet, so läfst er doch — wie alle Empiriker dies thun — mit sich handeln. „Durch die Analyse“, meint er nämlich, „kön„nen die einzelnen Eigenschaften, deren Summe zunächst den Ein„druck hervorbringen, getrennt und dann einestheils diese einzelnen „Eigenschaften für sich, theils in ihrer Beziehung auf einander unter„sucht werden“. Wie dergleichen durch Analyse möglich sei, da sich die einzelne Eigenschaft ja seiner Ansicht nach der Erfahrung entzieht, darüber macht er sich weiter keinen Kummer, sondern „man betrachtet sie eben abgesondert von einander“. „Eine Eigen„schaft nun, welche einzelnen Gegenständen zukommt, ist die Schön-

[1]) Es ist zu verwundern, wie Zimmermann, der jene Platitude auch citirt, darin das unverkennbare „Vorbild“ für Herder's ästhetische Ansichten, ja für die Schiller'schen „Erziehungsbriefe“ sehen kann.

„heit, als Ursache der angenehmen Empfindungen der beiden höheren „Sinne“. Hier fällt er nun ganz aus dem logischen Zusammenhange. Denn nach seiner früheren Erklärung, wo er von den Eigenschaften eines Baums spricht, die einen angenehmen Eindruck hervorbringen, z. B. die „weite Ausbreitung seiner Zweige“, seine „Form“, seine „Farbe“, ja sogar sein „Schatten“, müfste man eigentlich erwarten, dafs er die Schönheit nicht als eine Eigenschaft des Gegenstandes (hier des Baums), sondern als eine Eigenschaft von dessen Eigenschaften definiren würde. Denn einmal besteht der Baum mit allen jenen Eigenschaften, Farbe, Form u. s. f. weiter, auch ohne Schönheit, andererseits ist die Schönheit keine Eigenschaft für sich, und neben den andern, sondern knüpft sich an eine oder mehrere der substanziellen Eigenschaften als besondere Modalität an. — Mit solchen Sünden gegen die Logik nimmt es der gesunde Menschenverstand indefs niemals allzu genau.

156. 3. Was nun den Begriff der „Schönheit“ hinsichtlich der Begrenzung des Gebiets überhaupt betrifft, so haben wir gesehen, dafs Home denselben anfangs viel zu weit fafst. Im Verfolg aber fafst er ihn wieder zu enge, indem er ihn nur auf das Auge beschränkt wissen will, das Ohr dagegen, das er früher mit dem Auge zu den höheren Sinne zählte, welche allein mit schönen Eindrücken zu thun hätten, mit den niederen Sinnen zusammenwerfend, davon ausschliefst. Im Anfang seines Werkes braucht er so den Ausdruck, dafs „die schönen Künste für die feineren (geistigen) Er„götzungen des Auges und Ohres erfunden“ wären, während er später ausdrücklich erklärt, dafs „Gegenstände anderer Sinne, wie „z. B. die Töne musikalischer Instrumente, die glatten Oberflächen „der Körper u. s. f. wohl angenehm sein können, aber diejenige „angenehme Empfindung, welche aus der *Schönheit* entspringt, komme „nur Gegenständen des Gesichts zu“[1]). Abgesehen von dem darin sich offenbarenden Widerspruch liegt auch darin die weitere Inkonsequenz, dafs das Angenehme der Sinne ein verschiedenes sein soll, nämlich eins, welches durch Schönheit (für das Auge) hervorgebracht werde, ein anderes, welches nicht näher erklärt wird. — Zunächst also steht fest, dafs nur das Auge Schönheit zu empfinden fähig sein soll. Indem er dies durch Aufzählung von sichtbaren Eigenschaften, an denen sich Schönheit wahrnehmen lasse, wie Farbe, Form, Gröfse, Bewegung (z. B. beim Baum) weiter aus-

[1]) Vergl. *Elements of criticism*, in der Meinhardt'schen Uebersetzung III. Ausgabe. S. 7 ff. mit 266 ff.

führt, bemerkt er, dafs man den Ausdruck „Schönheit“ dann auch auf andere Gebiete „übertrage“, um etwas auszudrücken, das hier „besonders angenehm“ sei. So spreche man von „schönen Tönen“, „schönen Gedanken“, „schönen Theoremen“ (!). Die „Bewegungen“ aber, welche in der Seele durch die Schönheit hervorgerufen werden, seien alle „sanft und munter“.

4. Er unterscheidet dann weiter in der (sichtbaren) Schönheit ein doppeltes Moment oder, wie er sich ausdrückt „zwei Gattungen“, von denen er die eine als „eigene Schönheit“ bezeichnet. Dies ist, wenn man als zweite Gattung die Schönheit von Verhältnissen annimmt, eine richtige Bemerkung, die aber bei ihrer weiteren Erörterung sogleich wieder verfälscht wird. Statt nämlich das Wesen dieses Unterschiedes in dem Gegensatz des Einfachen und Mannigfaltigen zu erkennen, setzt er die „eigene Schönheit“ in das unmittelbar Sinnfällige, rechnet also, wie die gewählten Beispiele von der Schönheit einer „schattigen Eiche“ und eines „fliefsenden Baches“ beweisen, auch das Zusammengesetzte, also die Schönheit der Verhältnisse dazu, während er als zweite Gattung diejenige Schönheit bezeichnet, welche „Betrachtung und Nachdenken erfordert“. Das hinzugefügte Beispiel von der „künstlichen Maschine“, deren Schönheit man nicht eher entdecke, als bis man „ihren Gebrauch und „ihre Bestimmung“ erkannt habe, zeigt abermals eine entschiedene Unklarheit über das eigentliche Wesen des Schönen, das er so bald mit dem Sittlichen und Ziemlichen, bald mit dem Zweckmäfsigen und praktisch Gesetzmäfsigen verwechselt. In letzter Beziehung kann übrigens über seine Ansicht kein Zweifel sein, da er die zweite Gattung der Schönheit, obschon er sie als „Beziehungsschönheit“ bezeichnet, ausdrücklich darin setzt, dafs sie den Dingen insofern zukommen, als diese „als Mittel zu einem guten Zweck oder Vor„satz betrachtet werden“, ja zum Ueberfluſs noch hinzusetzt, dafs „ein Gegenstand, dem eigene Schönheit mangelt, durch seine Nutz„barkeit schön werde; z. B. ein alter gothischer Thurm, welcher, „obschon keine Schönheit an sich besitzend (?), uns schön scheine, „wenn man ihn als eine Schutzwehr wider den Feind betrachte ... „und aus demselben Grunde sei auch ein Fruchtbaum, selbst bei „mangelnder Schönheit der Gestalt, schön, sobald man wisse, dafs „er gute Früchte trägt“. — *

157. Diese gänzlich seichte und verkehrte Auffassung des „Schönen“ wird nun von Home in weitläufigster Weise auf alle möglichen Gebiete angewandt und natürlich überall zu den widersinnigsten Konsequenzen getrieben; doch ist es wenig erquicklich,

ihm dahin zu folgen. Nur eine besondere Bestimmung des Schönheitsbegriffs wollen wir hier noch erwähnen, nämlich den Gegensatz zwischen den Begriffen des *Erhabnen* und des *Lächerlichen*, obgleich wir kaum erwarten dürfen, dafs er dieselben ihrem inneren Wesen nach begreift. In der That leitet er die Bestimmung des Begriffs der Erhabenheit durch die ganz äufserliche Beobachtung ein, dafs „ein grofser oder hoher Gegenstand“ — die Gröfse und „Höhe setzt er mithin als Momente voraus — den Beschauer nöthige, „sich auf die Zehen zu stellen“; auch werde „die Brust da„durch erweitert: — dies seien die Bewegungen, welche das Er„habene bewirken. Die Gröfse indefs mache nicht allein die Wir„kung des Erhabenen, z. B. ein Haufen Schutt, der klein keinen „Eindruck mache, wirke bedeutend, wenn er grofs genug sei, aber „noch nicht erhaben: hiezu gehöre Regelmäfsigkeit, Proportion und „Farbe. Je mehr er von diesen Eigenschaften besitze, desto er„habener wirke er“. Hier macht er die sehr richtige Bemerkung, dafs ein regelmäfsig aufgestelltes Regiment Soldaten einen gröfsern Eindruck mache, als der vielleicht zehnmal so grofse, aber ungeordnete Haufe, der es umgiebt. Hinsichtlich der psychologischen Wirkung unterscheidet er nun das *Erhabene* vom *Schönen* (welche er als besondere Arten des *Angenehmen* definirt) dahin, dafs jenes eine „mehr ernsthafte als fröhliche Ergötzung“ verursache, das Angenehme des Schönen dagegen nur den Charakter der „Süfsigkeit „und Fröhlichkeit“ zeige. Ferner bemerkt er — obschon einigermafsen in Widerspruch mit sich selbst — dafs die Eigenschaften der Ordnung, Proportion und Farbe, welche auch dem Schönen zukommen, für dieses wesentlicher seien als für das Erhabene, „weil „beim Grofsen die Theile nicht so scharf in die Vorstellung kommen „wie beim Kleinen“.

Das Nachdenken über das Erhabene führt endlich Home dahin, in Betracht zu ziehen, ob die Schönheit sich wirklich nur an die Eindrücke des Auges knüpfe. Er sagt nämlich: „Seiner eigent„lichen Bedeutung nach beschränkt sich die Schönheit allerdings „zwar auf sichtbare Dinge; allein es giebt eine Art von Bewegungen, „die nicht durch sichtbare Gegenstände, sondern durch moralische „und intellektuelle Ursachen hervorgerufen werden, dennoch aber „mit den Bewegungen, die durch sichtbare Dinge bewirkt werden, „grofse Verwandtschaft zeigen. Dieser Verwandtschaft der „Wirkungen halber könne man daher auch solche (nicht sicht„baren) Gegenstände schön oder erhaben nennen; und in diesem „Sinne nenne man jeden Eindruck, der die Seele erhebt, „erhaben“.

Der Art sei „das Erhabene in der Poesie“, wobei er dann richtig die Kraft mit der Gröſse, als Ursachen erhabner Eindrücke, in Vergleich stellt, ohne es indeſs zu einer bewuſsten Gliederung des Begriffs zu bringen.

Weiter kommt er dann auf anderweitige Eindrücke und deren Wirkungsweisen, z. B. den *Kontrast*, das *Plötzliche*, das *Neue*, das *Mannigfaltige* u. s. f. und dabei auch auf das *Lächerliche*. Zur Erklärung desselben beruft er sich auf das Gefühl. „Wie dieses „für das Schöne das einzige Kriterium bilde, nämlich daſs es angenehm (süſs und munter) wirke, so sei für das Lächerliche das „einzige Kriterium die *Neigung zu lachen*.“ Dies ist nur eine Tautologie, denn das Lächerliche definiren heiſst ja eben den Grund des Lachens, soweit derselbe dem Objekt angehört, angeben. Mit demselben Recht könnte er auch umgekehrt das Lachen aus dem Lächerlichen erklären. Näher aber unterscheidet er dann das Lächerliche vom „*Belachenswerthen*“, indem bei letzterem zu dem „blos „Lustigen“, das einen „gewissen Kitzel“ hervorruft, noch das Moment des „Verächtlichen“ hinzutrete, welches das Lachen zugleich zu einer Verhöhnung mache[1]). — Man sieht, daſs der alte Materialist sich redlich mit den differenten Momenten des Begriffs abmüht, und wenn er trotzdem zur eigentlichen organischen Gliederung desselben nicht durchdringt, so ist dies nicht etwa seinem einseitigen Princip zuzuschreiben — denn aus diesem wäre er überhaupt nicht zu so relativ feinen Unterscheidungen gekommen — sondern dem Umstande allein, daſs er, statt von einem richtigen Princip auszugehen, überhaupt nur einer gewissen Praxis der Beobachtung folgt und sich im Uebrigen auf seinen gesunden Menschenverstand verläſst. Und wenn, was nicht zu leugnen ist, seine Erklärungen einerseits der objektiven ästhetischen Eigenschaften, andrerseits der subjektiven Wirkungen derselben fast durchgängig logische Cirkel bilden, so daſs er die ersteren durch die zweiten und umgekehrt definirt, so liegt die Ursache eben in dem Grundirrthun der Methode selbst, d. h. in dem inneren Widerspruch, womit der Empirismus, wie oben gezeigt wurde, behaftet ist: der Empirismus — möge er nun vom Subjekt oder vom Objekt ausgehn — ist eben seiner Natur nach selber ein logischer Cirkel.

158. Je weiter sich daher Home von seinem Princip entfernt,

[1]) Aehnliche Definitionen haben wir schon bei den alten Eklektikern und Rhetoren, namentlich Cicero und Quinctilian, gefunden (Vergl. oben S. 216 und 221), so daſs die Vermuthung nahe liegt, Home habe aus den Schriften dieser verwandten Geister geschöpft.

um sich nur dem Takt seiner Beobachtungsgabe und dem Instinkt seines gesunden Menschenverstandes zu überlassen — dies aber thut er um so entschiedener, je konkreter die Fragen werden, die er sich stellt — desto verständiger klingen seine Bemerkungen; und zwar in dem doppelten Sinne der Verständigkeit, daſs sie sowohl praktisch an Werth gewinnen als auch theoretisch an Einseitigkeit. Namentlich gilt dies von seinen Aeuſserungen über die *Tragödie* und das *Drama* überhaupt. Wie bei den Franzosen bildet auch bei ihm in dieser Hinsicht die aristotelische Theorie das Thema einer verständigen Kritik. Die Forderungen der *Einheit der Handlung* u. s. f. werden ganz schematisch aufgestellt; hinsichtlich des künstlerischen Zwecks aber trennt er die aristotelischen Objekte der Katharsis, *Furcht* und *Mitleid*, um darauf eine doppelte Art der Tragödie zu begründen, welche er als die „moralische“ und die „pathetische“ bezeichnet. Letztere habe es nur mit Erregung des Mitleids zu thun, während erstere auſserdem Furcht und Schrecken errege, also einen sittlichen Zweck mit dem blos ästhetischen verbinde. Er wirft, stolz auf diese Erfindung, dem Aristoteles vor, daſs er den Begriff der Tragödie zu enge fasse, indem er diese beiden Arten nicht von einander scheide, und setzt hinzu, daſs, weil die pathetische Art des Dramas nicht Furcht und Schrecken erregen dürfe, der Ausgang kein unglücklicher sein müsse. Es ist dies die Grundidee von Dem, was man später „ernstes Drama“ oder „heroisches Schauspiel“ nannte. Ganz richtig übrigens bemerkt er, daſs der Unterschied zwischen beiden Arten nicht blos dem Zufall anheimzugeben sei, so daſs das pathetische Drama dadurch zu einem moralischen werde, daſs der Ausgang kein nothwendig unglücklicher, sondern nur durch einen Zufall herbeigeführt werde, wie z. B. in Shakespeares „Romeo und Julie“, wo es sich nur um eine Zeitfrage handele, sofern, falls Julie nicht ein paar Minuten zu spät erwacht wäre, Romeo und in Folge dessen auch Julie sich nicht den Tod gegeben hätten. Eine weitere Abweichung von Aristoteles besteht darin, daſs er, die feine Charakterbestimmung des tragischen Helden[1]), welche der Letztere giebt, verflachend, den Satz aufstellt, daſs zwar in der moralischen Tragödie nur „unvollkommene“ Charaktere vorkommen dürften, in der pathetischen dagegen auch „vollkommene“. Hier haben wir nun die negative Seite jener Verständigkeit, nämlich die Bornirtheit des Verstandes, welcher in die eigentliche Tiefe des Begriffs nicht einzudringen vermag. Schon bei der

[1]) Vergl. S. 164 ff.

Anführung der Wirkungsmomente von „Furcht“ und „Mitleid“ zeigte sich diese beschränkte Verständigkeit, da er von Dem, was eigentlich Aristoteles damit beabsichtigt, nämlich die kathartische Wirkung[1]) auf die gleichnamigen Empfindungen des Zuschauers als den tieferen Zweck der Tragödie nachzuweisen, gar keine Ahnung hat. So ist es auch mit der Auffassung der „Charaktere“, deren nüchterne Unterscheidung in „vollkommene“ und „unvollkommene“ in keiner Weise dem tiefen Sinn der aristotelischen Fassung entspricht. Um gerecht zu sein, ist jedoch zu bemerken, dafs solche aus seinem Empirismus stammende Beschränktheit ihn nicht hindert, über Konkretes, z. B. über die Werke der englischen Tragödiendichter, sowie auch über die noch gröfsere abstrakte Einseitigkeit der französischen Kritiker durchaus annehmbare Urtheile zu fällen.

159. *β*) In Burke verhärtet sich nun der Empirismus Homes, welcher durch eine immerhin anerkennenswerthe Feinheit des kritischen Takts vor allzu grofser Einseitigkeit bewahrt wurde, zu dem ganz rohen Materialismus, dafs alle ästhetische Empfindung auf sinnliche Ursachen und körperliche Bewegungen zurückgeführt wird. Damit sind wir denn überhaupt an der Grenze des Aesthetischen angelangt, das durch solche materialistische Auffassung gewissermafsen auf ein unästhetisches Minimum reducirt wird.

Edmund Burke ist 1730 in Dublin geboren; er widmete sich in London dem Studium der Rechtswissenschaft. Im Hause der Gemeinen vertheidigte er die Rechte der amerikanischen Kolonien, namentlich hinsichtlich der Besteuerung, gegenüber der Prätensionen des Mutterlandes und ereiferte sich über die Schändlichkeiten in Ostindien. Unter seinen Schriften ist hier zu erwähnen *Enguiry into the Origin of our ideas of the sublime aud beautifull.* London 1757 (Deutsch von Garve. Leipzig 1773.) Burke starb am 8. Juli 1797.

160. Gegenüber den oben zusammengestellten Ansichten Homes über das *Schöne* und das *Erhabene* und, wie es scheint, in bewufster Opposition dazu basirt Burke in seinem hauptsächlich diese Begriffe behandelnden Buche dieselben auf zwei *Triebe*, welche er überhaupt als die beiden Quellen aller Leidenschaften hinstellt, nämlich auf den Selbsterhaltungstrieb und den Geselligkeitstrieb. Es ist dies also derjenige Standpunkt, welcher das ästhetische Gefühl völlig auf die blos natürliche Existenz des Menschen[2]) zurückführt, so dafs es zunächst auffallen kann, warum die

[1]) Siehe S. 169. — [2]) Denn wenn Schiller vom „Bau der Welt“ spricht, deren *Getriebe sich durch Hunger und durch Liebe* erhalte, so hat er eben diese natürliche Seite des Daseins, oder was man im weitesten Sinne (den Menschen miteinbegriffen) unter „Natur“ versteht, im Sinne.

Thiere nicht ebenfalls ästhetischer Empfindungen fähig sein sollen. Und in der That wird Burke durch die Vermeidung dieser wohlgefühlten Konsequenz zu Koncessionen an die geistige Natur des Aesthetischen genöthigt, welche sein eigentliches Princip zum Theil wieder aufheben. *Selbsterhaltung* und *Geselligkeit* sind als Triebe, d. h. in ihrer natürlichen Quelle betrachtet, nichts Anderes als die beiden Mittel, die Gattung durch das Individuum zu erhalten, jene durch Vertheidigung und Ernährung des Individuums, diese durch Fortpflanzung. Selbsterhaltung ist allgemeiner Krieg, hat also Furcht und Schrecken zur Begleitung, Geselligkeit ist zunächst Geschlechtstrieb und ist also mit Hinneigung und Liebe verbunden. Jene, sagt nun Burke, erzeugt die Empfindung des Erhabenen, diese die des Schönen. Zwischen beiden aber liegen die gleichgültigen Empfindungen, die, wie z. B. das Gefühl der Gesundheit, dann erst als positiv zum Bewufstsein kommen, wenn man sie entbehrt. —

Wir haben nun zweierlei ins Auge zu fassen: 1. wie Burke die beiden Begriffe näher bestimmt, und 2. wie er die Wirkung der durch sie ausgedrückten Eigenschaften auf die Empfindung schildert.

1. Was zunächst die nähere Bestimmung des Begriffs des *Erhabenen* betrifft, so sagt er, dafs „Alles, was die Vorstellung von „Schmerz und Schrecken zu erwecken geeignet ist, erhaben wirke, „und diese Erhabenheit könne sogar eine Art angenehmer Em„pfindung hervorrufen, wenn der Gegenstand nämlich in hinläng„licher Entfernung sich von uns befinde, um nicht die Besorgnifs „vor wirklicher persönlicher Gefahr für uns selbst zu erregen“. Burke's „Erhabenheit“ beruht also einfach auf dem Produkt der abstrakten Vorstellung des Schrecklichen mit dem konkreten Gefühl persönlicher Sicherheit[1]). Es ist wohl kaum möglich, die Sache roher aufzufassen. Ob hienach Kant gegründete Veranlassung hatte, mit einer gewissen Anerkennung daran zu erinnern, dafs Burke zuerst auf die beiden Momente im Gefühl des Erhabenen, nämlich dafs die Seele zuerst niedergedrückt und dann erhoben werde, aufmerksam gemacht habe, möchte insofern sehr in Zweifel zu ziehen sein, als das Burke'sche „sublime“ und das Kantische „Erhabene“ allzu differenten Begriffssphären angehören, um überhaupt eine Vergleichung zugelassen.

[1]) Er drückt sich darüber zu deutlich aus, um ein Mifsverständnifs seiner Worte zuzulassen. Er sagt: *they (the passions) are simply painfull, when their causes immediately affect us; the are delighted, when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances.*

Was andrerseits das *Schöne* betrifft, so ist dessen Begriffsbestimmung bei Burke womöglich noch materieller, insofern er die Quelle desselben zunächst im „Geschlechtstrieb“ findet, der sich beim Menschen nur dadurch von dem ohne Wahl sich äufsernden thierischen Instinkt unterscheide, dafs sich mit ihm „gewisse gefällige Eigenschaften verbinden, welche den Instinkt auf einen besondern Gegenstand richten. Diese Eigenschaften müfsten aber „sinnlicher Art sein, um unmittelbar (ohne Reflexion) zu wirken: „und solche Eigenschaft nennen wir die „Schönheit des andern Geschlechts.“ So erklärt er die Schönheit durch die Geschlechtsliebe, und die Liebe wieder durch die Geschlechtsschönheit: man weifs nicht, ob man über den Mangel an Logik oder über die Rohheit der Anschauung mehr erstaunen soll. Wenn er dann später den Ausdruck „Liebe“ auch auf die „Geselligkeit zwischen dem Menschen und allen lebendigen Geschöpfen“ ausdehnt und auch hier den Grund in der Schönheit findet, so ist dies im Grunde weiter nichts als eine jener inkonsequenten Koncessionen, die er unwillkürlich — aber mit Aufopferung seines Princips — einer höheren Auffassung der Begriffe zu machen gezwungen ist. Philosophisch haben sie indefs gar keinen Werth.

161. 2. Er geht dann zu der Beschreibung (denn Begriffsbestimmung kann man es kaum nennen) der besonderen Wirkungen über, welche das *Erhabene* und das *Schöne* auf die Empfindung hervorbringen. Hinsichtlich des ersteren handelt es sich lediglich um eine physiologische Erklärung des „Schreckens“, den er — vorausgesetzt, dafs er sich innerhalb einer gewissen Grenze halte und nicht mit dem Gefühl unmittelbarer Gefahr verbunden sei — eine wohlthätige und darum „wohlthuende Uebung der feineren Theile „des Körpers“ nennt. „Durch solche Bewegung nämlich werden die „Gefäfse des Körpers von beschwerlichen Verstopfungen gereinigt „und dadurch für angenehme Empfindungen empfänglich[1]). Diese „Empfindungen seien aber nicht ungemischte Lust, sondern eine „Art wohlthuenden Schauers“. — Das „Schöne aber bewirke eine „innerliche Empfindung von Ohnmacht und Ermattung“, welche in einem „Nachlassen der festeren Theile des Körpers, einer Losspannung der Fibern bestehe“. Welche Art von Befriedigung er dabei im Sinne hat, dürfte unter Hinweis auf die obige Erklärung der Schönheit aus der Geschlechtsliebe kaum zweifelhaft sein. — Es ist

[1]) Ganz richtig bemerkt Zimmermann hiezu, dafs dann „eine Purganz ebenso wohlthätig wirken müfste, wie eine Shakespeare'sche Tragödie oder Michelangelo's Jüngstes Gericht“.

wenig erfreulich und nur als Beitrag für die materielle Anschauungsweise und die Rohheit des Denkens und Empfindens, zu welcher der Empirismus getrieben wird, von Interesse, der Darstellung Burkes zu folgen. Nur sei noch bemerkt, dafs er — auch hier im Gegensatz zu Home — leugnet, dafs Schönheit irgendwie mit Proportionalität oder Vollkommenheit in Beziehung stehe. Dafs er die Zweckmäfsigkeit auch aus solcher Beziehung verbannt, ist ihm deshalb nicht hoch anzurechnen, obschon sein Ausspruch *in beauty the effect is previous to any knowledye of the use* der Kant'schen Definition des Schönen als des „Zweckmäfsigen ohne Vorstellung eines Zwecks“ sichtbar zu Grunde liegt. Sodann sind die besonderen Eigenschaften zu notiren, welche er dem *Schönen* als dem „Liebe Bewirkenden“ beilegt, weil wir darin einen Anknüpfungs- und Uebergangspunkt zu der Hogarth'schen *Schlangenlinie*, als der „Linie der Schönheit“ zu sehen haben. Er sagt nämlich, indem er die Wirkung der Schönheit als „Liebe“ einerseits von der heftigen Begierde, andrerseits von dem kalten Wohlgefallen unterscheidet, „die Liebe zur Schönheit sei eine gemäfsigte und sanfte Bewegung, und deshalb falle das Schöne mit dem Unvollkommenen, „Schmelzenden, Rührenden zusammen“, kurz es sei eine körperliche Eigenschaft, die in mechanischer Weise vermittelst der Sinne auf die Seele wirke. Weil die Bewegung nur mäfsig sei, dürften die schönen Gegenstände auch nur „von geringem Umfang“ sein — daher die Neigung zu Diminutiven in der Sprache der Liebe —; ferner müfsten sie „glatt“ sein, die Theile müfsten sanft ineinander verschmelzen, in den Formen zart, in der Farbe rein und nicht zu glänzend, weich für das Gefühl u. s. f. sein. Er hat hier — nicht als Philosoph, sondern als Mann — lediglich die weibliche Schönheit im Sinn; womit, abgesehen davon, dafs dadurch das Schöne lediglich auf die Naturschönheit des menschlichen Körpers beschränkt wird, selbst in dieser konkreten Sphäre nur die eine Seite des Gegensatzes in's Auge gefafst ist. — Die im Princip ganz materielle, in der Ausführung unlogische und verworren einseitige Theorie Burke's noch in weitere kritische Erörterung zu ziehen, scheint hienach schwerlich noch geboten.

162. *γ*. An die obigen Andeutungen Burkes über die materiellen Eigenschaften der Schönheit, nämlich dafs die schönen Gegenstände „klein“, glatt“, „weich anzufühlen“, „in den Theilen sanft verschmolzen“ u. s. f. sein müfsten, können wir nun Hogarth's Aeufserungen über das Wesen der Schönheit anschliefsen. Dafs ein

solcher Zusammenhang auch äufserlich zwischen ihnen existirt, kann, abgesehen von inneren Gründen, schon aus dem Umstande geschlossen werden, dafs, obschon Hogarth viel früher geboren ist (nämlich 1697) als Burke (1730), doch seine *Analyses of beauty* erst kurz vor seinem Tode, im Jahre 1763, also 6 Jahr nach der ersten Ausgabe des Burke'schen Werkes, erschienen sind. Es ist somit schon aus zeitlichen Gründen geboten, Hogarth nach Burke zu betrachten; und wir werden sehen, dafs dieser Zeitfolge auch eine begriffliche Konsequenz zu Grunde liegt.

William Hogarth ist, wie bemerkt, im Jahr 1697 zu London geboren. Er lernte zuerst bei einem Silberarbeiter das Graviren in Kupfer, stach dann Vignetten für Buchhändler und legte sich endlich auch auf Malerei. Zur Portraitmalerei, mit der er es zunächst versuchte, fehlte ihm die Unbefangenheit der Auffassung; dagegen machte ihn die ihm eigenthümliche Neigung zu reflexionsmäfsiger Pointirung besonders zur Darstellung charakteristischer Genrestücke aus dem Gesellschafts- und Familienleben geschickt, die er mit einer moralisirend-satyrischen Tendenz behandelte. Damit hängt dann zweitens das cyklische Element seiner Darstellungen zusammen: sie sind meist gleichsam Illustrationen zu einer ungeschriebenen moralischen Erzählung; und da eben die Worte dazu fehlten — ein Mangel, dem später der geistreiche Lichtenberg abhalf —, so war er genöthigt, die Züge derb genug zu zeichnen, um sie verständlich zu machen; ein Zwang, der sich in der Wirkung oft als verstimmende Absichtlichkeit bemerkbar macht. Die bedeutenderen solcher Cyklen sind „Das Leben einer Buhlerin“ (6 Blatt), „Das Leben eines Liederlichen“ (8 Blatt), „Die Wahl eines Parlamentsmitglieds“ (4 Blatt) und besonders sein berühmtestes Werk, das er auch in Gemälden (in der lond. Nationalgallerie) ausgeführt hat: „Die Heirath nach der Mode“. Allen diesen Tendenzcharakteristiken liegt nun einerseits allerdings ein positives moralisches oder vielmehr moralisirendes Ziel zu Grunde, andrerseits aber — und dies ist vom künstlerischen Gesichtspunkt das Wesentlichere — eine negative Auffassungsweise des Lebens, welche den Accent stets auf die Darstellung der Schattenseiten des menschlichen Daseins legt. Der gemeinsame Zug daher, welcher durch fast alle Scenen hindurchgeht, ist die (satyrische allerdings, aber deshalb nicht minder abstofsende) Schilderung der menschlichen Gemeinheit; im günstigsten Falle eine Art Abschreckungstheorie in Farben und Linien. — Zu dieser Tendenz der wesentlich auf Darstellung des häfslich-Charakteristischen[1]) gerichteten Kunstpraxis Hogarth's steht nun in einem psychologisch höchst interessanten Gegensatz der Umstand, dafs er gegen das Ende seines Lebens das Bedürfnifs fühlte, ein Buch über die „Schönheitslinie“ zu schreiben und den Abschluſs seiner Thätigkeit damit zu machen, dafs er eine Komposition entwarf, welche „Das Ende aller Dinge“, (den Untergang des Endlichen, als des der Selbstnegirung anheimzufallenden Negativen, darstellte. — Seine *Analyses of Beauty* erschienen, wie bemerkt, im Jahre 1763 (deutsch von Mylius, mit einer Vorrede von Lessing). Hogarth starb im folgenden Jahre.

163. Wir haben hier nun eigentlich nicht mit Hogarth dem Künstler, sondern mit Hogarth dem Aesthetiker zu thun; und wenn man dem guten Aesthetiker den dilettantisirenden Künstler wohl verzeihen mag, (da Produciren mit dem Gedanken und Produciren mit der Phantasie nicht nur verschiedene, sondern einander in gewissem Betracht widersprechende Dinge sind), so kann man einem tüchtigen Künstler es auch nicht allzusehr zur Last legen, wenn er nur ein mittelmäfsiger Aesthetiker ist. Dennoch dürfte bei Hogarth wie bei allen mehr reflektirenden als intuitiven Künstlernaturen die Sache etwas anders liegen. Es ist nämlich hier nicht jener ausschliefsende Gegensatz zwischen Phantasie und Reflexion vorhanden, sondern wenn von ersterer die Rede sein kann, so ist sie doch selbst vorwaltend reflexiver Natur. Aus dem Geiste der Zeit, welcher — wie wir sahen — wesentlich Verstandesreflexion war, ist es daher durchaus erklärlich, dafs Hogarth der Künstler in derselben Weise — nämlich kombinirend, statt komponirend — producirte, wie Hogarth der Aesthetiker theoretisirte. Und deshalb darf es auch nicht auffallen, weder dafs er überhaupt über die Schönheit reflektirte, noch dafs er dies in einer durchaus verständigen und künstlerisch-einseitigen Weise that.

164. Er beginnt daher, als Einleitung zu seiner *Analyse der Schönheit*, ganz naturgemäfs mit einer satyrischen Abweisung der „geistreichen Herren Aesthetiker, die so viele und um Vieles gelehrtere Untersuchungen über das Schöne veröffentlicht hätten, als „man von ihm, der nie eine Feder angerührt, erwarten dürfe“. Zur Sache selbst übergehend, fühlt er ganz richtig heraus, dafs die Bestimmung des Wesens der Schönheit durch Hinweis auf ihre Wirkung zu keinem andern Resultat führen könne, als dafs sie zuletzt

---

[1]) Dies erklärt, warum die Nachfolger Hogarths alle in's Karrikirte verfielen, denn die Karrikatur ist eben die Verhäfslichung des Charakteristischen.

sich auf den „breitgetretenen Weg der moralischen Schönheit flüchten müsse“. Hier ist nun interessant zu bemerken, wie Hogarth, der in seiner künstlerischen Praxis nur moralisirte, bei der theoretischen Betrachtung der Schönheit jede Beziehung auf die „Moral“ ablehnte. Es zeigt sich also auch hierin die dem reflektirenden Verstande anhaftende Differenz, dafs er die künstlerischen Mittel völlig von dem künstlerischen Zweck trennte, sofern dieser ganz aufserhalb der eigentlichen ästhetischen Wirkung, nämlich in die verständige Sittlichkeit, d. i. in die Moral, verlegt würde, während die Mittel, wodurch dies erreicht werden sollte, innerhalb der Grenze des künstlerischen Anschauens bleiben sollten: ein Standpunkt, der die Kunst überhaupt zu einer blofsen Dienerin anderer, ihr fremder Zwecke herabwürdigt, statt dafs sie in sich selbst ihren Zweck finden, für sich Selbstzweck sein soll. Dies ist aber eben der Standpunkt Hogarth's, und jener Widerspruch zwischen seiner Theorie und Praxis nur eine nothwendige Konsequenz dieses verständigen Standpunkts. Es ist der *common cense*, der die Kunstanschauung in solchen inneren unwahren Gegensatz spaltet. —

165. Gegenüber jenen einem falschen Ziel zustrebenden Untersuchungen fordert nun Hogarth, dafs man nicht nach den Wirkungen der Schönheit zu forschen habe, sondern nach dem Grunde ihres Reizes. Als Maler fafst er dabei die „Schönheit“ nicht als allgemeinen Begriff, sondern als den ganz bestimmten der malerischen Schönheit, oder vielmehr — denn auch dieser Ausdruck ist noch zu weitgreifend — als den der „Schönheit der Malerei“, indem er ausdrücklich hinzusetzt, dafs die Bildhauerei den eigentlichen Begriff davon nicht geben könne, sondern es sei dazu die „ausübende Wissenschaft von der ganzen Malerkunst“ erforderlich. Von dem Schönen in der Poesie, in der Musik, in der Architektur, geschweige denn von dem allgemeinen Begriff, ist so weiter nicht die Rede, sondern nur von dem Schönen in der Malerei. Hierüber habe man sich nur bei den grofsen Meistern der Kunst Raths zu erholen, bei einem Leonardo da Vinci, einem Michelangelo, einem Dürer. Nun hätten sich diese aber über solche Fragen nicht ausgesprochen, weil „dieses zu ihrer Vorzüglichkeit nicht nöthig gewesen“ (welch' bornirt verständiger Grund!), „nur von Michelangelo[1]) berichte man

[1]) Ob er die bekannte Aeufserung Raphaels (in dem Briefe an den Grafen Castiglioni über die *Galathea*), dafs er sich „bei dem Mangel an schönen Frauen sich einer gewissen *idea* bediene“ (nämlich um eine ideale Gestalt zu schaffen), nicht gekannt oder, was wahrscheinlicher, nicht hat kennen wollen, weil sie ihm nicht hieher zu passen schien, mag dahin gestellt bleiben.

eine dunkle Aeufserung, die von Lamozzo aufbewahrt sei, nämlich „dafs er seinem Schüler Marco da Siena gerathen, er solle eine „Komposition so einrichten, dafs sie pyramidenförmig, schlangen„förmig und mit 1, 2, 3 mannigfaltig sich darstelle“. In Folge Dessen habe Lamozzo die „Flamme“, du Fresnoy die „Wellenlinie“ für die „Linie des Reizes“ erklärt. Hogarth aber findet sie in der *Schlangenlinie*, weil diese alle Eigenschaften der Schönheit besitze, nämlich „Richtigkeit“ (worunter er Verhältnifsmäfsigkeit versteht), „Mannigfaltigkeit“, „Gleichförmigkeit“, „Verwicklung“ und „Gröfse“. Abgesehen nun davon, dafs nicht klar ist, wie durch die blofse Form der Schlangenlinie zugleich eine Gröfsenbestimmung gesetzt sei, verfällt Hogarth auch in den Fehler, Das, was bewiesen werden soll, nämlich weshalb die Schönheit grade in diesen Eigenschaften und nur in diesen beruht, als Grund für die schöne Wirkung der Schlangenlinie und folglich als Voraussetzung gelten zu lassen. Die Schönheit wird damit gar nicht erklärt, sondern nur willkürlich in Eigenschaften zerlegt, denen jede Begründung fehlt. —

Die weiteren Bemerkungen sind freilich ebenso fein wie interessant und zeigen den scharfen und tiefeindringenden Blick des Künstlers, allein sie bringen nichts für die ästhetische Entwicklung.

Weiter geht er dann auf die Natur der Linie überhaupt ein, nachdem er nachzuweisen gesucht, dafs jene der Schönheit zukommenden Eigenschaften sich sämmtlich nur auf Linien und deren Zusammensetzungen beziehen und nur durch sie zum Ausdruck gelangen. In ganz mathematisch-verständiger Weise zeigt er sodann die zwischen den beiden Extremen: gerade Linie und Kreis, möglichen linearisehen Kombinationen auf und unterscheidet so die Körper und Flächen je nach ihrer linearischen Bewegung in mehrere Klassen. In die erste setzt er die durch gerade oder kreisförmige oder durch beide zugleich begrenzten: (Würfel, Kugel, Cylinder, Kegel); in die zweite die, welche aus beiden gemischte Begrenzungen haben (wie Gefäfse, Säulenkapitäler u. s. f.); in die dritte, welche eine aus den ersten beiden Klassen kombinirte und durch die Wellenlinie erweiterte Begrenzung haben; in die vierte endlich diejenige, welche eine aus der Kombination der drei vorigen mit Hinzutritt der Schlangenlinie bestehende Begrenzung haben.

166. Hier ist nun zunächst zu bemerken, dafs er die *Wellenlinie* sowohl wie die *Schlangenlinie* keineswegs auf die beiden Momente des Gegensatzes der geraden und der kreisförmigen Linie zurückführt, sondern sie gleichsam als zwei neue Elemente ganz äuserlich

zu den Kombinationen hinzutreten läfst; sodann, dafs gar nicht abzusehen ist, warum sowohl die Wellenlinie, wie die Schlangenlinie, die Spirale, die Schneckenlinie, die Schraubenlinie u. s. f. nicht als einfache Kombinationen der Kreislinie, zum Theil mit verändertem Radius, zu erklären und folglich auf diese zurückzuführen wären. Alles dies bleibt unerörtert und somit die Nothwendigkeit der Schlangenlinie als der „Schönheitslinie“ ebenfalls. Denn die bloſse Versicherung, dafs die „Wellenlinie mehr Schönheit enthalte als eine „der vorhergehenden (der 1. und 2. Klasse), wie die Blumen und „andere zierliche Formen zeigten, sowie dafs, wenn zu diesen noch „die Schlangenlinie, als die Linie der Kraft“ (weshalb?) „hinzukäme, „wie in der menschlichen Figur, die Schönheit am höchsten erschiene“, kann den Mangel einer näheren Entwicklung nicht ersetzen. Auf einer Figurentafel zeichnet er nun von 1 bis 7 verschiedene geschwungene Linien hin und behauptet, dafs weil die ersten drei sich noch zu sehr der geraden näherten, die letzten drei aber allzustark sich beugen, nur die mittlere, No. 4, die wahre Schönheitslinie sei; er setzt sogar eine *argumentatio ad hominem* durch Anwendung dieser verschiedenen Linienschwingungen auf die weibliche Brust hinzu. Aber alle diese Unterschiede sind ganz willkürlich oder doch nur durch den künstlerischen Takt bedingt, haben also begrifflich gar keinen Werth. Es ist nämlich nicht der entfernteste Grund vorhanden, warum nicht zwischen den sieben Linien noch eine ganze Menge, ja hunderte von Zwischenstufen existiren, d. h. gezeichnet werden könnten, welche die Mittellinie an eine ganz andere Stelle verlegen würden. In der Anwendung dieses principlosen Princips auf die Formen des menschlichen Körpers macht er dann als Künstler wieder eine Menge richtiger und feiner Bemerkungen, läfst sich aber auch durch seine abstrakte Verehrung der Schlangenlinie zu manchen barocken Behauptungen verleiten, z. B. wenn er die gewundenen Säulen des Jesuitenstyls und die Verschlängelungen in den gebrochenen Gesimsen des Spätrenaissance für schöner als die antike Gradlinigkeit der Gebälke und Säulen erklärt. Im Ganzen aber ist ihm die Architektur ein Stein des Anstofses, da sie seinem Schlangenlinienprincip allzusehr widerspricht; so verweist er denn hinsichtlich der „richtigen und echten Linie der Schönheit „und des Reizes“ — was nämlich eine rein quantitative Bestimmung involvirt, die aber als solche konkret nicht aufgezeigt werden kann — schliefslich auf den *Geschmack*, den er als eine „unerklärliche „und unabweisliche Nöthigung des Gefühls“ definirt. —

Damit aber wären wir denn doch zuletzt trotz der satyrischen

Einleitung, welche die „geistreichen Herren“ verhöhnt, die „immer nach der Wirkung und nicht nach dem Grunde des Reizes“ forschten, glücklich in den Hafen des subjektiven Gefühls, d. h. der Wirkung auf die Empfindung, eingelaufen. Der Hauptfehler, in den Hogarth — abgesehen von dieser der englischen Aesthetik, als wesentlich empiriirischer Betrachtung des Schönen, überhaupt anhaftenden Inkonsequenz — verfallen ist, möchte hienach darin liegen, dafs er, wie die medicinischen Charlatans ein „Universalheilmittel“ anpreisen, so eine *Universal-Schönheitslinie*, d. h. eine einzelne bestimmte Form, als das Element aller und zwar wesentlich in qualitative Differenz zu einander tretenden schönen Formen aufstellt. Dies, dafs er nur quantitative Differenzen in der Schönheit zuläfst, während die Unterschiede vielmehr qualitativer Natur sind, entzieht seinen ästhetischen Ansichten jede eigentliche philosophische Bedeutung.

---

§. 28. 2. Die französische Aesthetik.

167. Wenn es als charakteristisch für den eigenthümlichen, auf der gemeinschaftlichen Basis der Verstandesreflexion sich entwickelnden Gegensatz der englischen und der französischen Anschauungsweise betrachtet werden darf, dafs die Einen vom Sein den Anfang machen, um auf dem Wege einer abstrakten Empiristik zum Denken (zur Idee) emporzusteigen, während die Anderen umgekehrt vom Denken beginnen, um mittels einer ebenso abstrakten Idealistik zum Sein herabzusteigen[1]), so liegt es ebenso sehr in der Natur dieses Gegensatzes, dafs beide Bewegungen des Reflektirens schliefslich zu demselben negativen Resultat kommen, weil sie, nur in entgegengesetzter Richtung, auf der Peripherie desselben logischen Cirkels fortgehen. Es wird daher kaum auffallend erscheinen, wenn auch in der Stellung, welche ihre respektiven Betrachtungsweisen dem Schönen gegenüber einnehmen, derselbe Gegensatz und dasselbe Resultat zum Vorschein kommen. Am deutlichsten wird dies durch die Art und Weise, wie sie sich hierin zu Plato und Aristoteles verhalten, welche in gewisser Beziehung ebenfalls einen Gegensatz bilden. Während nämlich, wie wir bei Shaftesbury gesehen, der *nüchterne* Verstand der Engländer zuerst an den phantasiereichen Plato anknüpft, wendet sich der

---

[1]) Vergl. oben, was in No. 146—148 über Baco und Cartesius gesagt ist.

phantastische Verstand der Franzosen zuerst an den nüchternen Aristoteles; freilich aber wird Letzterer hier ebenso gemifshandelt, wie es Ersterem dort geschah. Für das tiefe intuitive Element, welches der antiken Philosophie überhaupt, besonders aber diesen beiden Philosophen sowie Plotin, innewohnt, fehlt der im unvermittelten harten Gegensatz stecken bleibenden Reflexion jedes Verständnifs.

Es waltet hier also ein doppelter Widerspruch ob, — nämlich einmal der zwischen der englischen und französischen Anschauungsweise überhaupt, sodann der einerseits zwischen dem englischen Empirismus und dem platonischen Idealismus, andererseits zwischen dem französischen Idealismus und dem aristotelischen Empirismus (wenn man Beides so nennen will), und es erscheint daher nur als eine einfache logische Konsequenz, dafs hienach die Engländer, welche mit einem Platonismus beginnen, nothwendig in Aristoteles, die Franzosen dagegen, welche, wie wir sehen werden, mit einem Aristotelismus den Anfang machen, in Plato ausmünden. Und in der That: wie wir gesehen haben, dafs die Engländer vom englisirten Plato (Shaftesbury) zum englisirten Aristoteles (Home) fortgehen, so werden wir nun die Beobachtung machen, dafs von den Franzosen der entgegengesetzte Weg eingeschlagen wird, indem hier mit dem französirten Aristoteles (Batteux) begonnen und mit dem französirten Plato (Cousin) abgeschlossen wird. *

Dies sind im Allgemeinen die Richtungen, welche die philosophirende Reflexion der beiden Nationen einschlägt; Richtungen, die in ihrer Wechselbeziehung, sowohl ihrer allgemeinen gemeinschaftlichen Basis wie ihrer Gegensätzlichkeit in der Bewegung nach, durchaus tief im Wesen des beiderseitigen nationalen Geistes begründet sind. — Zu bemerken ist nur noch, dafs — obwohl wir die Aesthetik der Engländer und Franzosen als Vorläuferin der deutschen Aesthetik des 18. Jahrhunderts bezeichnet haben — doch beide Richtungen bis in die Gegenwart verfolgt werden können, da sie in der That über jene durch die verständige Reflexion, in welcher sie verharren, gesetzte Grenze nicht hinauskommen, so dafs sie an der weiteren spekulativen Entwicklung der Aesthetik, wie sie die deutsche Philosophie aufweist, nicht Theil nehmen. Nur etwa die letzte Phase der französischen Aesthetik, welche durch Cousin repräsentirt wird, könnte, da ihre Reaction gegen den Materialismus wesentlich durch den nachkantischen Idealismus bestimmt wird, in die dritte Periode der Geschichte der Aesthetik gezogen werden. — Im Zusammenhange mit der englischen und französischen Aesthetik

werden dann noch einige anderen Nationen angehörige Aesthetiker zu erwähnen sein, wie Spaletti und Pagano in Italien, Hemsterhuis in Holland, über welche auch in diesen Ländern die Philosophie des Schönen nicht hinauszukommen ist.

a. Batteux und Diderot.

168. Der Abbé Batteux kann, obschon er nicht ohne Vorgänger dasteht, als der Begründer der französischen Aesthetik betrachtet werden. Denn die wenig in das Allgemeine eindringenden Bemerkungen über einzelne Künste, welche wir von Nicolas Boileau (1636—1711), welcher 1674 ein Buch *De l'art poetique* herausgab, das allerdings bei den Franzosen lange Zeit als ein Gesetzbuch der Aesthetik galt, und von Baptiste du Bos (1670—1742) in seinen *Reflexions critiques sur la poësie, la peinture et la musique* (Paris 1719. 1755), endlich von dem Schweizer Jean Pierre de Crousaz (1663—1750) besitzen, beschäftigen sich weniger mit ästhetischen als mit technischen Fragen rein äufserlicher Natur. Höchstens wäre von Du Bos zu erwähnen, dafs er hinsichtlich der Frage „über die Grenzen der Malerei und Dichtkunst“ als der Vorläufer Lessings zu betrachten ist, und dafs er eine Definition des *Geschmacks* zu geben versuchte, indem er ihn als einen besonderen Sinn neben den andern fünf Sinnen hinstellte, der ebenso wie diese dem Menschen angeboren sei, sowie endlich, dafs Crousaz die „Einheit“, „Mannigfaltigkeit“, „Regelmäfsigkeit“ und „Verhältnifsmäfsigkeit“ als Momente des Schönen bezeichnete[1]). — Zu einer, wenn auch nicht viel tieferen, so doch allgemeineren Behandlung des ästhetischen Materials, wenigstens hinsichtlich der Principien, ging zuerst der Abbé Batteux fort, indem er alle Kunst auf den vorgeblich aristotelischen Grundsatz der *Naturnachahmung* zurückzuführen und daraus die systematische Gliederung der Künste zu entwickeln versuchte.

169. ***Charles Batteux*** ist 1715 in der Gegend von Rheims geboren, in welcher Stadt er schon in seinem 20. Jahr als Lehrer der Rhetorik und später der griechischen Philosophie auftrat. Er starb zu Paris im Jahre 1780 als Professor der Eloquenz. Unter seinen zahlreichen Werken — er schrieb über griechische Philosophie, chinesische Geschichte u. s. f. — sind für uns nur zwei von Interesse nämlich: *Les quatre poëtiques d'Aristote, d'Horace, de*

[1]) Zimmermann erwähnt Crousaz erst nach Diderot, dessen Untersuchungen erst erschienen, als jener bereits todt war. Crousaz ist vielmehr ein Vorgänger selbst Batteux's.

Beaux-Art.

Vida[1]) *et de Boileau* (Paris 1771) und *Traité des Beaux-Arts, reduits à un même principe* (1746)[2]), welche zusammen mit einer Abhandlung über oratorische Konstruction unter dem Gesammttitel *Cours de belles-lettres* (1765 und 1774) erschienen und von Ramler ins Deutsche übersetzt wurden (Leipz. 1753 ff. u. 1802). Hinsichtlich des allgemeinen Standpunktes von Batteux ist vor Allem darauf hinzuweisen, dafs er sich zunächst um das „Schöne" als solches — d. h. seinem Begriff nach — nicht kümmert, sondern lediglich das Princip der Kunst im Auge hat; es ist also auch hier der entgegengesetzte Weg von Dem, welchen die Engländer und zwar — da diese Vergleichung hier am nächsten liegt — besonders Shaftesbury einschlagen, welcher letztere erst im Verfolg seiner Untersuchung und eigentlich aufserhalb des Bereichs seines Princips, nur vermittelst seines kritischen Taktes, auf die Künste und deren praktische Bestimmungen zu sprechen kommt. Umgekehrt gelangt so auch Batteux im Verfolg seiner Bemerkungen über das Princip der künstlerischen Darstellung gleichsam unwillkürlich zu einigen Bestimmungen über das Schöne überhaupt, die jedoch immer nur in ihrer Beziehung auf das künstlerische Darstellen aufgefafst werden.

170. Das ästhetische Princip Batteux's ist nun die (mifsverstandene) Theorie des Aristoteles von der „Natur-Nachahmung" als der Aufgabe der Kunst im engeren Sinn. Es bedarf hier nicht noch der näheren Erklärung, dafs, da Aristoteles die μίμησις lediglich als Gestaltung der Idee fafst und die Naturformen nur als Mittel zu diesem Zweck betrachtet[3]), das Batteux'sche Princip der sogenannten „Naturnachahmung" nichts weniger als aristotelisch, sondern vielmehr platonisch ist. Weiter macht er dann einen Unterschied zwischen den nützlichen (oder wie er sich ausdrückt) *mechanischen* Künsten und den *schönen* Künsten; ein Ausdruck, der bis auf den heutigen Tag bei den Franzosen Geltung behalten hat, da sie unter *art* etwas viel Weiteres als „Kunst" verstehen, und daher für diese stets das Beiwort *beau (beaux-Arts)* hinzusetzen zu müssen glauben. Ja, Batteux unterscheidet drittens noch die *ornamentalen* Künste als dritte Gattung und definirt diese drei Arten folgendermafsen: „Die mechanische Kunst bedient sich der Na„tur nur zu ihrem Nutzen, die schöne Kunst nur zur Ergötzung, „die verschönernde Kunst sowohl zum Nutzen wie zur Er-

[1]) Vida, ein römischer Theologe und seiner Zeit berühmter neulateinischer Dichter zur Zeit Leo's X., schrieb auch ein Buch *de arte poetica* (deutsch von Klotz. Altenburg 1766). Er starb 1566. — [2]) Deutsch von Ad. Schlegel (Leipzig 1751. 3. Aufl. 1769). — [3]) Siehe No. 70—74.

„götzung". Die letztere Definition ist übrigens eine ganz passende Erklärung der Kunstindustrie. Hinsichtlich der näheren Bestimmung der Naturnachahmung bemerkt er, dafs sie darin bestehe, eine Auswahl unter den schönsten Theilen der Natur zu treffen und diese zu einem Ganzen zu verbinden, welches dann, ohne aufzuhören natürlich zu sein, doch vollkommener wäre als der einzelne Naturgegenstand. — Allerdings hat Batteux aus Aristoteles gelernt, dafs nicht die Wirklichkeit, als diese zufällige Naturerscheinung, sondern das Wahrscheinliche Gegenstand der künstlerischen Nachahmung sei; wenn er aber von dem Künstler verlangt, dafs er nicht jede wirkliche Natur, sondern nur die *schöne* nachahmen solle, so ist dies auch — abgesehen von dem Mangel einer Definition des „Schönen" — ganz abstrakt gedacht; denn das Schöne der Natur ist keineswegs ausschliefslich Gegenstand der Kunst, sonst würde ein Murillo'scher Betteljunge höchstens technisch ein Kunstwerk sein. Dafs er ein solches abstrakt-Ideales, d. h. die blofse Naturvollkommenheit, wirklich meint, geht daraus hervor, dafs er die „schöne Natur" als diejenige erklärt, welche entweder „an sich die vollkommenste (ihrer Art)" sei, oder welche „in engster Beziehung zu unserer eige„nen Vollkommenheit (?), d. h. zu unserem eigenen Nutzen" (!) stehe. Letztere auffallende Bestimmung erklärt dann Batteux später dahin, dafs „die schöne Natur unserem Herzen (?) schmeichele, wenn sie „uns an den Gegenständen Vortheile entdecken lasse, die uns „werth sind, weil sie sich auf Erhaltung (!) und Vervollkommnung „unsers eigenen Wesens beziehen und unser eignes Dasein auf an„genehme Weise uns fühlen machen" — Das thun auch die niederen Sinne, z. B. beim Essen von angenehmen Dingen —: „Dies sei" — setzt er hinzu — „das Gute!" — So haben wir also hier plötzlich eine Identificirung des Schönen und Guten, welche im Grunde weiter nichts ist als das sinnlich Wohlgefällige und Nützliche. In dieser Weise geräth Batteux immer tiefer in die rein materialistische Anschauung hinein, z. B. wenn er sagt, es gäbe nur „einen guten Ge„schmack, und dies sei der Geschmack der Natur"; aber fast in einem Athem mit dieser Phrase erklärt er, Jeder hätte von Natur nur eine „gewisse Portion von Geschmack", womit also im Widerspruch mit dem Vorigen die Verschiedenheit und völlige Subjektivität des Geschmacksurtheils ausgesprochen und jede „Einheit des „Geschmacks", und damit auch seine innere Nothwendigkeit wieder aufgehoben ist. *

171. Weiter versucht dann Batteux auf Grund dieses in sich durchaus widerspruchsvollen Princips eine Gliederung der Künste.

Was er darüber sagt, ist zwar im Ganzen wenig erfreulich; indessen zeigen doch einige Bemerkungen, dafs er den Aristoteles nicht ganz vergeblich studirt hat; und dieser Bemerkungen wegen müssen wir Einiges davon mittheilen. Dafs er die *Naturnachahmung* der schönen Kunst auf die sichtbaren und hörbaren Gegenstände beschränkt, ohne dies näher zu motiviren, was nach seinem Princip eigentlich nöthig gewesen wäre, soll nicht besonders urgirt werden, theils weil er sich dabei auf Aristoteles berufen kann, theils weil sich überhaupt darin ein richtiges Gefühl ausspricht. Auch darin folgt er dem Aristoteles, dafs er bei der weiteren Eintheilung die Baukunst und die Beredsamkeit von den *schönen Künsten* ausschliefst und sie den *verschönernden* zuweist, weil sie mit einem praktischen Zweck verbunden sind oder, wie er sich ausdrückt, „nicht blos dem Vergnügen, sondern auch dem Nutzen dienen." Es liegt auch hierin ein richtiges Gefühl; denn wenn er darüber sagt: „das Bedürfnifs hat sie erfunden und der Geschmack hat sie ver„vollkommnet", so kann man dies wohl unterschreiben.

Zu den schönen Künsten des Auges rechnet er dann die Plastik, die Malerei und die Tanzkunst; zu denen des Ohrs die Musik und die Poesie. Letztere theilt er weiter in „Drama" und „Epos" ein, indem er inkonsequenter Weise für ihre Unterscheidung aufs Neue die Kriterien des Sichtbaren und Hörbaren herbeizieht und das Drama wieder dem Gebiet des Auges, das Epos dem des Ohrs zutheilt, die Logik aber ganz übersieht. Nach den Gegenständen zerfällt dann das Drama, je nachdem „Götter, Könige, Bürgersleute, Schäfer und Thiere darin auftreten, in *Opern*, *Tragödien*, *Komödien*, *Schäferspiele* und *Fabeln*. — Mit der Malerei wird er schnell fertig, denn er bemerkt, sie sei der Poesie so ähnlich, dafs man nur gewisse Namen zu ändern brauche, um für sie dieselbe Regeln zu finden, z. B. wenn man statt der *poetischen Fabel*: „Zeichnung", statt der *Versifikation*: „Kolorit" setzte u. s. f. Auch hierin liegt wieder etwas Richtiges, das aber in keiner Weise hinsichtlich des inneren Grundes solcher Verwandtschaft zum Bewufstsein gebracht ist. Denn das Gerippe, die organische Konstruction des Stoffs, ist die eine (formale) Seite, die Bekleidung dieses Gerippes mit Fleisch und Blut die andere (materielle): und wenn man diese Unterschiede auf Poesie und Malerei anwendet, so wird man der Bemerkung Batteux's im Allgemeinen beistimmen können. Eine gleiche Verwandtschaft sieht er zwischen Musik und Tanzkunst; „ihre Unterscheidung falle mehr den Künstlern, als „den Künsten selbst anheim". Man kann nicht leugnen, dafs in

allem Diesem ein Anflug von aristotelischen Gedanken liegt. Es ist offenbar einerseits der Rythmus der Bewegung (für Ohr und Auge) andrerseits das Moment des pathetischen Ausdrucks von Gefühlsstimmungen, worauf er die Parallele zwischen beiden gündet; eine Parallele, die also sowohl in der Form wie im Inhalt obwaltet. — Es ist dies ein Punkt, der im Gegensatz zu der sonstigen Oberflächlichkeit Batteux's wohl der anerkennenden Erwähnung werth ist. Schon seine Forderung, dafs „jede Melodie und jedes Tanzstück Be„deutung und Verstand haben müsse", beweist, dafs er die Begriffe nicht gerade oberflächlich faſst. Ganz aristotelisch klingt es, wenn er das Wesen beider Künste näher dahin bestimmt, dafs „der Ge„genstand die *Leidenschaften* seien, welche sie, die eine durch den „Ton, die andere durch die Geberde zum Ausdruck zu bringen „haben", namentlich da er hinzusetzt, dafs „die natürliche Freiheit „des Tons und der Geberde" (d. h. die Ungebundenheit des Naturtons und der Naturgeberde) „durch die Kunst vermittelst des Taktes, „des Rythmus, der Melodie und Harmonie beschränkt und begrenzt" (d. h. geregelt) werde. So fühlt man bei Batteux überall den Aristoteles heraus, wenn auch das Verständnifs für den Stagiriten bei ihm nur bis zu einem gewissen Grade sich erstreckt. *

172. Endlich macht Batteux noch einige Bemerkungen über die Verbindung der schönen Künste zu einem harmonischen Eindruck. Zunächst seien, sagt er, die Künste des Ohrs: Poesie, Musik und Tanz, auf eine natürliche Verbindung mit einander angewiesen, sofern sie auf das gemeinschaftliche Ziel gehen, die Bewegungen der Seele durch Darstellung in die Empfindung Anderer zu übertragen. Darum hätten sie auch am meisten Wirkungskraft, wenn sie vereinigt seien; doch nicht eine solche Verbindung dürften sie eingehen, worin sie alle gleichberechtigt seien — denn dann höben ihre Wirkungen einander auf — sondern eine solche, worin stets die eine dominirte[1]). „Wenn die Poesie" — sagt er — „Schau„spiele darstellt, so müssen Musik und Tanz sie möglichst begleiten, „aber nur zu dem Zweck, ihre Wirkung dadurch zu erhöhen, dafs „sie ihre Ideen und Empfindungen zu stärkerem Ausdruck bringen. „Tritt dagegen die Musik als herrschend auf, so mufs das Theater „ihr vorzugsweise angehören, so dafs die Poesie dann nur den „zweiten, die Tanzkunst den dritten Rang einnimmt. Die poetischen „Worte, welche der Musik unterlegt sind, sollen dann nur auf Ver-

[1]) Das, was also neuerdings Planck in seiner verdienstlichen Schrift *Ueber die Verbindung der Künste auf der Bühne* als Grundgesetz behauptet, ist hier also bereits deutlich ausgesprochen.

„stärkung des musikalischen Ausdrucks abzielen, um den Sinn der „Melodie zu verdeutlichen. Ebenso endlich, wenn die Tanzkunst „herrsche, müsse sich die Musik darauf beschränken, den Rythmus „der Bewegung zu markiren“. Was die Stellung der Poesie zum Tanze betrifft, so meint er, es sei zwar nicht Gebrauch, Worte mit dem Tanz zu verbinden, aber dies könne ebensogut geschehen und sei im Alterthum geschehen, da man hier den Tanz mit Gesang begleitet habe. — In dieser Verbindung gewähren nun die drei Künste ein Schauspiel menschlicher Handlungen und Leidenschaften (hier klingen die aristotelische *πράξεις* und *πάθη* an). Was die andere drei Künste, nämlich die Baukunst, die Plastik und die Malerei beträfe, so hätten diese nur räumlich die Scene zu schmücken, welche die Lokalität der Darstellung so zur Anschauung bringe, wie sie dem Charakter der handelnden Personen und des darzustellenden Stoffes angemessen sei.

In dieser Gegenüberstellung der beiden Dreiheiten von Künsten (Dichtkunst, Musik und Tanz gegen Architektur, Plastik und Malerei) ist nun allerdings das ursprüngliche Kriterium, nämlich der Gegensatz von Auge und Ohr, als Organen der ästhetischen Wahrnehmung, ebenso verschwunden wie die Unterscheidung zwischen schöner und verschönernder Kunst. Denn während der Tanz dem Auge angehört, also auf die Seite der Malerei und Plastik zu stehen kommen sollte, ist er plötzlich die Schwester der Dichtkunst und Musik geworden, und während früher nur die Architektur (mit der Beredsamkeit) ganz von den schönen Künsten ausgeschlossen und den blos verschönernden zugerechnet würde, treten hier mit einem Male auch Malerei und Plastik als solche auf. Es sind dies Widersprüche, die nothwendig aus dem falschen Eintheilungsprincip, nämlich dem Kriterium der Wahrnehmungsorgane, folgen; im Uebrigen aber hindern diese Widersprüche nicht, dafs die Bemerkungen Batteux's viel Richtiges enthalten, wenn er dies auch mehr seinem kritischen Instinkt als seiner philosophirenden Reflexion verdankt. Denn selbst darin, dafs er alle Künste zu einer harmonischen Verbindung auf der Bühne zusammenschliest, liegt das ganz richtige Gefühl, dafs die dramatische Poesie — die Tragödie — die höchste Stufe der künstlerischen Darstellung überhaupt bezeichnet, und dafs, wenn eben das Drama in Frage kommt, alle übrigen Künste theils als Begleiterinnen theils als Dienerinnen jener höchsten Gattung unterzuordnen sind; nicht aber umgekehrt. Denn das Drama kann nie schlechthin Mittel für irgend eine andere künstlerische Darstellungsweise sein, sondern befindet sich — wie in der sogenannten

historischen Oper — stets in falscher Stellung oder hört auf, wahrhaft Drama zu sein.

173. Gegenüber dem Ernst und dem immerhin redlichen Streben, in den Geist der aristotelischen Aesthetik einzudringen, welches den „Apostel des halbwahren Evangeliums der Nachahmung der Natur“ — wie Göthe den Abbé Batteux nennt[1]) — charakterisirt, nimmt der kaustische Diderot eine Stellung ein, welche, ohne das Princip der „Naturnachahmung“ aufzugeben, es im Gegentheil in noch entschiedenerer Weise materialisirt. In Diderot's Auffassung sind — abgesehen von seiner, meist in sophistischen Paradoxen sich gefallenden Darstellungsweise — zwei Seiten zu unterscheiden: einmal die ebenerwähnte einseitige Verherrlichung der direkten und unbedingten Naturnachahmung als ausschliefslicher Aufgabe für die Kunst, sodann die auf Grund dieses Princips eingeschlagene Opposition gegen die abstrakte Idealisirung, die sich in einer beifsenden Verhöhnung des akademischen Modellzopfes ausspricht. In beiden Richtungen hat er es ebenfalls nur mit der Kunst, und zwar speciell mit der Malerei, zu thun. Auf eine Gliederung oder Theorie der Künste in ihrer wechselseitigen Beziehung, geschweige denn auf eine philosophische Bestimmung des Schönheitsbegriffs nach den verschiedenen Momenten seiner Erscheinung hat er sich fast gar nicht eingelassen. So ist von einem Fortschritt über Batteux bei ihm so wenig die Rede, dafs vielmehr in seinen hingeworfenen Bemerkungen über Zeichnung, Kolorit u. s. f., wenn auch ein praktisch-kritischer Sinn, so doch im Uebrigen, was den tieferen Gedankengang betrifft, ein entschiedener Rückgang gegen seinen Vorgänger zu bemerken ist.

174. ***Denis Diderot*** ist am 5. October 1713 zu Langres in der Champagne geboren, studirte die Rechte, Physik, Mathematik und was man damals „Philosophie“ nannte. Bekannt ist die von ihm im Verein mit d'Alembert und andern Gelehrten veranstaltete Herausgabe des *Dictionnaire encyclopédique* in 17 Bänden, welcher viel Aufsehen erregte und der kritischen Richtung, an deren Spitze er stand, den Titel der „encyklopädistischen“ erwarb. Er war ein Günstling der Kaiserin Katharina, welche ihm seiner zerrütteten Vermögungsverhältnisse wegen seine Bibliothek abkaufte, dieselbe jedoch erst nach seinem Tode beanspruchte, welcher am 31. Juli 1784 zu Paris erfolgte. Er hat eine Menge Schriften herausgegeben,

[1]) In den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von Diderot's Dialog *Rameaus Neffe*. Er wundert sich dabei, dafs Diderot den Abbé Batteux einen „Heuchler“ nennt.

Romane, Lustspiele, besonders aber kritische. — Hier sind nur zu nennen die unter dem Titel *Essais sur la peinture* vereinigten kleinen ästhetisch-kritischen Abhandlungen, welche die besonderen Titel führen, deren Fassung schon einen Vorgeschmack von seiner Behandlungsweise giebt: *Mes pensées bizarres sur le Dessin; Mes petites idées sur la Couleur; Tout ce que j'ai compris de ma vie du Clair-obscur*; *Ce que tout le monde sait sur Expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas; Paragraphe sur la Composition, où j'espère que j'en parlerai; Un petit corollaire de ce qui précède*, und die *Observations sur le Salon de peinture* (im Jahre 1765), welche mehr wegen der besprochenen Werke als wegen der Besprechungen selbst von Werth sind. — Göthe hat sich die — im Grunde undankbare — Mühe gegeben, die ersten beiden Abhandlungen („Ueber die Zeichnung“ und „Ueber die Malerei“) zu übersetzen und mit seinen kritischen Bemerkungen zu begleiten. Diese letzteren sind insofern von Interesse, als sie uns einige Aufschlüsse über die Anschauungsweise geben, welche Göthe über das Verhältnifs der Kunst zur Natur, sowie über die künstlerische Thätigkeit hat. Für jetzt haben wir es indefs nur mit Diderot zu thun, indem wir den Versuch machen, aus den zerstreuten Bemerkungen seiner petulanten Feder diejenigen herauszusuchen und zu ordnen, aus denen, nach Abschälung der aus sophistischen Scheingründen und paradoxen Bonmots bestehenden Form, seine wahre Ansicht über einige Hauptfragen hervorgeht.

175. Sein Princip ist, wie bei Batteux, die *Naturnachahmung*. Aber während dieser sich hinreichend in Aristoteles hineingelebt hatte, um zu ahnen, dafs bei dieser sogenannten Naturnachahmung die Natur nicht Zweck, sondern Mittel der Nachahmung sei, und dafs der eigentliche Gegenstand, worauf sich die „Nachahmung“ zu richten habe, vielmehr das Gegenstück zur Natur, nämlich die Idee sei, welche (im Sinne des Aristoteles) von der Natur selber nachgeahmt werde, fafst Diderot diese Naturnachahmung als eine direkte und ausschliefsliche. Der erste Satz, womit er seine ästhetischen Abhandlungen beginnt, giebt hierüber einen ebenso zweifellosen Aufschlufs, wie er falsch ist. Er sagt: *La nature ne fait rien d'incorrect* (die Natur schafft nichts Inkorrektes)[1]. „(Denn) jede „Form, schön oder häfslich, hat ihre Ursache (!), und von allen We-

[1]) Dagegen bemerkt Göthe ganz richtig, man könne mit viel mehr Recht den Satz umkehren und sagen: die Natur ist niemals korrekt. Er schlägt statt „inkorrekt“ vor: *inkonsequent*, und die Beispiele Diderot's beweisen, dafs dies in der That das Richtige ist.

„sen, die existiren, giebt es keins, welches nicht so ist, wie es sein „— soll“. Hätte er hier gesagt „mufs“, in dem Sinne der nothwendigen Folge einen *causa efficiens*, dann wäre es richtig gewesen; *soll* drückt aber die Wirkung der *causa finalis* aus, d. h. die ursprüngliche Bestimmung nach Maafsgabe des Begriffs, und so wird der ganze Satz ein sophistischer Trugschlufs. Dies kann nun als Probe des Diderot'schen Deducirens gelten. Da er auf diesen völlig falschen Grundsatz seine ganze folgende Theorie über die „Natürlichkeit“, welche die Kunst im Auge haben müsse, basirt, so leuchtet ein, dafs nicht viel gesunde Gedanken dabei herauskommen können. Die *Natürlichkeit* also, gleichviel ob schön oder häfslich, ist Aufgabe der Kunst: „Wir sagen von einem vorübergehenden Menschen, „er sei mifsgestaltet. Ja, nach unseren armen Regeln; aber nach „der Natur ist's ein anderes Ding. Wir sagen von einer Statue, „dafs sie die schönsten Verhältnisse habe. Ja, nach unsern arm„seligen Regeln; aber auch nach der Natur?“ — So scheint bei ihm die ideelle wie die ideale Seite des künstlerischen Schaffens in die platteste, bornirteste Nachahmung der zufälligen, mangelhaften Naturerscheinung auf- und darin unterzugehen? — Doch nicht ganz. Freilich in einer Beziehung, nämlich was das Objekt der Nachahmung betrifft, so ziemlich, nicht aber in Hinsicht des künstlerischen Thuns. Wir können billigerweise anerkennen, dafs Diderot, allerdings zunächst aus einer als berechtigt gefühlten Opposition gegen das schematisch-akademische Modellwesen, sodann aber aus einem tieferen Instinkt für das im „Natürlichen“ liegende Charakteristische — was er freilich nicht nennt — so eifrig für die Naturnachahmung plaidirt. Er fafst offenbar das Natürliche hier nicht allein als das blos Naturwirkliche, sondern auch als das Naturwahre, also nicht nur in seinem Gegensatz zum Idealen, sondern auch in dem zum Unnatürlichen; und wenn er auch diese beiden verschiedenenen Gegensätze fortwährend verwechselt und dadurch zu gänzlich falschen Schlufsfolgerungen kommt, so mufs man ihm doch in den Fällen, wo er den richtigen Gegensatz festhält, Recht geben. Am besten wird dies aus einigen kurzen Bemerkungen über das *Modellzeichnen in den Akademien* hervorleuchten:

„Glaubt Ihr die sieben Jahre, welche man auf der Akademie „dazu anwendet, um nach dem Modell zu zeichnen, gut angewendet, „und wollt Ihr wissen, was ich davon denke? Dafs es gerade diese „sieben peinlichen und grausamen Jahre sind, in denen man sich „eine Manier in der Zeichnung angewöhnt. Alle diese akademischen „Stellungen, gezwungen, zugerichtet und arrangirt; alle diese kalt

„und linkisch durch einen armen Teufel ausgedrückten Handlungen, „und immer durch denselben armen Teufel, der dafür bezahlt wird, „dafs er dreimal wöchentlich kommt, um sich zu entkleiden und von „dem Professor zur Gliederpuppe machen zu lassen — was haben sie „gemein mit den Stellungenund den Handlungen der Natur? Was hat „der Mann, der aus dem Brunnen auf Eurem Hofe Wasser schöpft, ge„mein mit einem Menschen, der, gar nicht dieselbe Last tragend, auf „plumpe Weise diese Handlung nachäfft, indem er auf der Estrade der „Schule die Arme in die Höhe reckt?... Dieser Mensch, welcher „flehentlich zu bitten, zu schlafen, nachzudenken, das Bewufstsein zu „verlieren scheint auf Kommando, was hat er gemein mit jenem Bauer, „der vor Ermüdung auf den Boden gesunken ist, mit jenem Philosophen, „der, an seinem Kamin sitzend, in Gedanken versenkt ist, mit dem halb„erstickten Mann, der in der Menge ohnmächtig wird? Nichts, durch„aus nichts". .... „Die Natur wird ganz vergessen, die Phantasie „aber mit Handlungen, Stellungen, Gestalten angefüllt, die nur falsch, „zugerichtet, lächerlich und kalt sind. Da sind sie eingeschachtelt und „kommen, wenn der Künstler seinen Pinsel ergreift, heraus gleich ver„drieflichen Gespenstern, die er nicht wieder los werden kann, und „breiten sich auf der Leinwand aus" ... — „Es würde nichts Manie„rirtes geben, weder in der Zeichnung noch in der Farbe, wenn man „nur die Natur und nichts als die Natur mit Sorgfalt nachahmte. „Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, von der Schule, „ja selbst von der Antike". — So sehen wir ihn nach einer Reihe ganz richtiger Bemerkungen über die Berechtigung des Naturwahren gegen das Gekünstelte, plötzlich durch einen anscheinend sich durchaus nicht markirenden Wechsel des Begriffs — nämlich durch Unterstellung des „Natürlichen" als Gegensatz des Idealen (welches letztere keineswegs dem Naturwahren entgegengesetzt ist, sondern nur dem Naturwirklichen) — zu einem paradoxalen Sophismus gelangen, der hier (am Schlufs der Abhandlung) geradezu auf einen Knalleffekt berechnet ist.

176. Die zweite (ebenfalls noch von Göthe übersetzte) Abhandlung „Ueber das Kolorit" ist mehr technischer Art und liefert für uns wenig Ausbeute, obschon sich darin auch viel gute Bemerkungen finden. Aus denselben Gründen übergehen wir die Abhandlungen über das „Helldunkel", den „Ausdruck", die „Komposition": es sind allgemeine Reflexionen mit praktischer Tendenz, aber ohne eigentlichen principiellen Werth. Wichtiger ist das *Corollaire* (Cap. VII). Hier beginnt er mit dem Ausruf: „Aber was bedeuten „alle diese Grundsätze, wenn der Geschmack eine Sache der

„Laune ist und es kein ewiges, unveränderliches Gesetz „der Schönheit giebt?" — Schon die Aufwerfung einer solchen Frage ist seitens Diderot's, welcher die „Nachahmung der Natur, „ob schön, ob häfslich" verlangt, eine Inkonsequenz; vollends aber ihre Beantwortung. Statt nämlich — was einigermaafsen zu seinem Princip stimmen würde — die Natur als solche (ihrer „Korrektheit" wegen) für schön zu erklären, oder wenn nicht die Natur, so doch die Kunst, wenn sie die Natur so nachahmt, verläfst er plötzlich den Boden der objektiven Naturnachahmung, um für die Kunst, ja schon für das ästhetische Gefühl oder, wie er sagt, für den *Geschmack*, einen Unterschied dadurch in die Naturdinge zu legen, dafs er sie in *schöne* und *häfsliche* trennt. Aber auch dies wäre noch, obgleich seinem Princip der steten Korrektheit widerstrebend, allenfalls zu ertragen, wenn er diesen Unterschied in objektiver Weise zu bestimmen suchte. Allein, nichts von allem Diesem. „Woher, „wenn der Geschmack nur Sache der Laune" (d. h. zufälliger Subjektivität) „wäre, woher" — ruft er — „kommen jene köstlichen „Bewegungen, die sich so plötzlich, so gewaltsam in unsrer Seele „erheben, woher jene Thränen der Freude, des Schmerzes, der Be„wunderung bei dem Anblick irgend eines grofsartigen Naturschau„spiels oder irgend einer grofsherzigen Handlung?" — Also nicht einmal auf die Natur mehr beschränkt er die Wirkung des Schönen, er dehnt sie auch auf das sittliche Gebiet aus; vor Allem aber verlegt er die Nothwendigkeit, die Wahrheit des Schönen durchaus in das Subjekt.

Charakteristisch für ihn ist, dafs er sich bei dieser gefühlvollen Stelle — in Erinnerung gleichsam an seine frühere Skepsis — selber zuruft: „*Apage Sophista! tu ne persuadera jamais à mon coeur qu'il a tort de frémir, à mes entrailles, qu'elles ont tort de s'emouvoir!* — Allein, was beweist dies für das Princip? Einfach, dafs es sich selbst zu widerlegen gezwungen ist. Wäre es für die Kunst hinreichend, nur die Natur zu kopiren, und läge der Werth des Kunstwerks nicht in seiner ideellen Wirkung, sondern lediglich in dem Grade der Naturtreue — gleichviel was dargestellt sei —: dann hätten das „Herz" und die „Eingeweide" allerdings Unrecht mit ihrer Bewegtheit. — Und wie erklärt er nun den Geschmack? Als „eine durch wiederholte Erfahrung erworbene Leichtigkeit, das „Gute und das Wahre, mit dem besondern Umstande, der es schön „macht, zu erfassen und davon schnell und lebhaft erfafst zu werden". Welcher Art aber diese Erfahrungen seien, und wie man sie überhaupt machen könne, ohne schon Geschmack mitzubringen,

der doch erst ihr Resultat sein soll: dies Alles bleibt unerörtert, und damit verläuft sich denn auch die Diderot'sche „Naturnachahmung“ im Sande unbestimmter Subjektivität.

177. Mit Diderot schliefst diese Seite der französischen Aesthetik ab; sie entspricht ihrer Grundanschauung nach allzusehr dem skeptischen Charakter und dem an Paradoxen Gefallen findenden Sinn der Franzosen, als dafs sie nicht tiefe Wurzeln hätten schlagen sollen. Die wenigen *Philosophen*, welche sich nach ihm und in seinem Sinne mit Reflexionen über das Schöne und die Kunst befafsten, wie Marmontel (1723—1799), welcher „Kraft“, „Reichthum“ und „Intelligenz“ als die Momente des *Schönen* bezeichnete, und einige andere, gaben sich alle Mühe, etwas Neues zu den Diderot'schen Sophismen hinzuzufügen, kommen aber darin wenig über einige dürftige Kategorien hinaus.

b) Cousin, Benard und Pictet.

178. Diese drei, besonders aber der erstgenannte, bilden nun die andere Seite der französischen Aesthetik, nämlich die abstrakt-idealistische, welche, wesentlich aus einer Reaction gegen den Materialismus der Philosophie des 18. Jahrhunderts hervorgegangen und durch die Errungenschaften der neueren deutschen Philosophie principiell und substanziell bereichert, zu einer Art eklektischen Platonismus gelangte. Der Zeit nach fallen sie bereits in die dritte Periode der Geschichte der Aesthetik, ohne indefs gegenüber den verschiedenen Standpunkten der deutschen Aesthetik eine originale Stellung einzunehmen. *

§. 29. 3. Die Aesthetik der Italiener.

179. Die Italiener haben sich schon sehr früh mit dem „Schönen“ beschäftigt, freilich nicht im Sinne ästhetischer Untersuchung, sondern deskriptiv und apologetisch. In dieser Richtung bewegen sich namentlich verschiedene „Dialoge über die Schönheit“ aus dem 16. Jahrhundert, z. B. Franco's *Dialogi ove si tratta della bellezza* (1542), di Gozze u. s. f., ferner Betussi's *La Leonora, sopra la vera bellezza* u. m. a. Von den späteren Italienern schliefsen sich einige, namentlich Pagano, an die französichen Anschauungen vom Schönen, besonders wie sie noch bei Batteux im Gewande aristotelischer Kategorien auftreten, an. Im zweiten Theil seiner (auch in's Deutsche übersetzten) *Versuche über den Ursprung,*

Entwicklungsgang und Verfall der socialen Verhältnisse kommt Pagano auch auf den Geschmack und die Kunst zu sprechen. Er geht dabei, wie Batteux, von der „Naturnachahmung“ als Substrat ideeller Kunstanschauung aus, ja er legt auf das Ideelle noch einen stärkeren Nachdruck als der französische Aesthetiker, indem er bemerkt, dafs der Künstler den Naturdingen eine „höhere Anmuth“ verleihe, so dafs man „ganz neue, von ihm geschaffene Wesen“ zu erblicken glaube. Dies bewirke er dadurch, dafs er „die in der „Natur (nach der Zufälligkeit) zerstreuten Schönheiten sammle und „so ordne, wie es die Natur selbst würde gethan haben“, wenn sie nämlich (aber dies sagt er nicht) statt des Lebens die Schönheit zum Hauptzweck hätte. „Nicht die Individuen also schlechthin, „sondern, sofern sich in ihnen die (dem Begriff nach) vollkommne „Gattung offenbare, bilde der Künstler nach“. Wenn nun auch hierin eine Verwechslung des Kunstschönen mit dem Vollkommnen, als dem Idealen des Naturwirklichen liegt — eine Verwechlung, die wir bis in die neuere Zeit herab fast durchgehends antreffen —, so ist doch immerhin anzuerkennen, dafs er sich mit dem metaphysischen Begriff des Schönen überhaupt beschäftigt. „Das Vermögen“ — fährt er fort — „jene zerstreuten Schönheiten zu erkennen, sei „der dem Menschen eingepflanzte innere Sinn, welchen man *Geschmack* „nenne; das Vermögen, sie zu verbinden und daraus ein Ganzes zu „schaffen, dagegen das künstlerische Genie“. — Noch deutlicher verräth sich das Studium Batteux's in dem Versuch, die Momente der „Schönheit“ zu bestimmen. Er unterscheidet zunächst die *aktuelle* und *materielle* Schönheit, oder wie er sagt: „die Schönheit des Han„delns und des Seins“. In beiden müsse das Princip der „Einheit“ als Zusammenstimmens der Theile zum Ganzen stattfinden. Beruhe „diese Einheit auf Gleichheit der Theile, so sei die Schönheit eine „arithmetische, beruhe sie auf dem Verhältnifs von ungleichen „Theilen, so sei die Schönheit eine geometrische“: Dies sei die Schönheit der Proportionalität oder die „Harmonie“. Diese finde sich in allen Künsten, in der Malerei, Skulptur, Musik; aber auch in der Tugend u. s. f. Die Differenz zwischen dem Guten und dem Schönen sieht er dann lediglich in dem Unterschied zwischen innerlicher und äufserlicher Harmonie, so dafs man die „Schönheit“ als die in die Erscheinung tretende Güte, die „Güte“ aber als innerliche Schönheit bezeichnen könne. —

180. Einige andere Italiener nähern sich mehr dem Empirismus der Engländer, z. B. Muratori (1672—1750) welcher *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le science et le arti* (Vened. 1703)

schrieb, besonders aber Spaletti (*Saggio sopra la bellezza*, Roma 1765), dessen Zurückführung des ästhetischen Wohlgefallens auf den Egoismus der Empfindung an Burke's „Selbsterhaltungs-" und „Geselligkeitstrieb" [1]) erinnert, während der Jesuit Bettinelli (1718—1808) in seiner Schrift: *Della bellezza esteriore del corpo umano e della bellezza d'espressione* (Vened. 1782) nach der andern Seite hin dem Platonismus Shaftesbury's sich nähert. Von ihm rührt auch eine Abhandlung *Del entusiasmo nelle belle arti* her, die in seine gesammelten Werke (Venedig 1801) aufgenommen wurde. Doch gehen seine Reflexionen wenig über allgemeine rhetorische Phrasen hinaus. Endlich gab Gaud. Jagemann (wie es scheint selbst ein Deutscher) 1771 zu Florenz ein aus deutschen Popularästhetikern kompilirtes Werk: *Saggio sul buon gusto nelle belle arti, ove si spiegano gl'elementi della Estetica* heraus. — Eine neue Seite der Betrachtung gewinnen so die Italiener dem ästhetischen Gebiet nicht ab; auch ist kein eigentlicher Zusammenhang zwischen ihren Ansichten wahrzunehmen.

§. 30. 4. Die Aesthetik der Holländer.

181. Bilden die ästhetischen Betrachtungsweisen der Engländer und Franzosen auf der gemeinschaftlichen, mit dem Widerspruch von Denken und Sein behafteteten Basis der verständigen Reflexion einen bestimmten Gegensatz, welcher sich hinsichtlich der Bewegung des Reflektirens lediglich als eine Divergenz der Richtungen innerhalb desselben logischen Cirkels erkennen läfst, so macht die Aesthetik der Holländer, welche sich in Hemsterhuis koncentrirt, den an sich widerspruchsvollen Versuch, ohne jene Basis zu verlassen, gleichsam durch eine Transaction der feindlich zu einander sich verhaltenden Principien, zu einer Art Versöhnung derselben zu gelangen. Es ist dies das eigentliche Wesen des Eklekticismus, welcher, im tieferen Grunde von dem richtigen Instinkt geleitet, dafs eine Versöhnung des Widerspruchs möglich, ja nothwendig sei, die Momente desselben, statt sie in einer höheren Einheit zu vermitteln, nur durch gegenseitige Erweiterungen ihrer Grenzen zu einer gewissen Unbestimmtheit und Verschwommenheit des Begriffs abschwächt, um sie gefügiger für eine verständige Verknüpfung und Ausgleichung zu machen. Dafs eine solche Ausgleichung immerhin nur eine scheinbare und schliefslich der Widerspruch in seiner ganzen Härte bestehen bleibt, versteht sich von selbst.[1]) — Solcher Art nun ist der Eklekticismus, welcher den Standpunkt von Hemsterhuis gegenüber den Engländern und Franzosen charakterisirt und der somit als die eigentliche Selbstvernichtung des Reflexionsstandpunkts überhaupt erscheint.

[1]) Siehe oben No. 160.

182. Franz Hemsterhuis, Sohn des berühmten humanistischen Philologen Tiberius H., des Lehrers von Ruhnken und Valckenar, ist 1720 zu Gröningen geboren. Er lebte meist in Haag, wo er als erster Sekretair der Vereinigten Staaten im Jahre 1790 starb. Seine Philosophie basirt auf Hugo Grotius, dem holländischen Locke, sowie auf diesem letzteren selbst, obschon sein Sensualismus durchaus nicht die entschieden empiristische Färbung zeigt, wie die des letztgenannten Philosophen. Er schrieb eine Reihe archäologischer und kritisch-ästhetischer Abhandlungen und Dialoge, z. B. *Lettre sur la sculpture* (1760); *Lettre sur une pierre antique* (1779); *Sur les désirs; Simon ou des facultés de l'âme; Aristée ou de la Divinité* (1779), eine religionsphilosophische Abhandlung, worin aber auch verschiedene ästhetische Betrachtungen eingestreut sind. Seine Werke wurden unter dem Titel *Oeuvres philosophiques* von Jansen (Paris 1792 und 1809) später von van de Weyer in 2 Bänden (Löwen 1825—27) und von Meyboom (Löwen 1846—50) in 3 Bänden herausgegeben. Eine Uebersetzung erschien bereits 1782—97 zu Leipzig in 3 Bänden.

Zur näheren Bestimmung des Hemsterhuis'schen Standpunkts ist nun Dies zunächst zu bemerken, dafs eben jene Ahnung von der Nothwendigkeit, eine Versöhnung der Gegensätze zu suchen, es ist, welche den eigentlichen Grund seines eklektischen Reflektirens enthält und ihn darauf hinführt, diese Nothwendigkeit als eine objektive zu betrachten, d. h. sowohl hinsichtlich des Gegensatzes selbst, nämlich dafs er an sich berechtigt sei, als auch hinsichtlich seiner Versöhnung, welche annäherungsweise sich zu erfüllen habe. So verlegt er den Widerspruch aus dem subjektiven Denken in den des Seins, als in welchem er thatsächlich vorhanden sei, und folgert nun hieraus umgekehrt für das Denken, dafs dieses, weil das sich widersprechende Sein sein Objekt sei, an dem Widerspruch nothwendiger Weise participire, ihn gleichsam wiederspiegele. Hiemit ist denn allerdings eine unübersteigliche Grenze gesetzt, sofern das Denken an seiner Fähigkeit, den Widerspruch zu lösen und zu über-

[1]) Ueber das Wesen des Eklekticismus ist schon oben, bei Gelegenheit Ciceros, ausführlicher die Rede gewesen. Vergl. S. 210.

winden, und damit an sich selbst verzweifelt. Dieser Gedanke zieht sich, theils mit Bewufstsein behauptet theils unausgesprochen, durch die ganze philosophische Erörterung von Hemsterhuis hindurch und verleiht seiner Anschauung den Charakter einer steten Doppelseitigkeit, die sich übrigens schon im Princip seiner Philosophie ausspricht. Er geht nämlich weder wie Shaftesbury von einem abstrakten Idealismus, noch wie Home von einem ebenso abstrakten Empirismus allein aus, sondern stellt von vorn herein diese beiden einander entgegengesetzte Ausgangspunkte als zusammengehörig hin, indem er einerseits die Existenz eines „inneren Sinnes“ behauptet, welcher „die Seele ihrer göttlichen Natur nach zu dem ihr Ver„wandten, nämlich zum ewig Wahren und Schönen, ja zu Gott, als „der Urquelle desselben, hinaufzieht“, andrerseits aber auch den Satz hinstellt, dafs „alle Erkenntnifs nur durch sinnliche Wahrneh„mung und Beobachtung zu gewinnen“ sei. Statt nun aber diese beiden Sätze als unvereinbar zu erkennen oder ihren Widerspruch in einer höheren Wahrheit aufzuheben — was vom Standpunkt der Reflexion aus allerdings unmöglich ist — findet er als die konkrete Verbindung der sich widersprechenden Momente den Menschen. —

Es liegt hierin wieder — man kann dies nicht leugnen — eine Ahnung des Wahren; denn der Mensch ist eben dies zwischen die Welt des schlechthin objektiven Seins und die Welt des reinen Denkens in die Mitte gestellte Wesen, welches allein an beiden participirt, oder um es trivial auszudrücken: er ist zugleich Sinnlichkeit und Denken. Allein, wie diese konkrete Einheit von Hemsterhuis gefafst wird, wird in ihr die Selbstständigkeit der Momente nicht in dem Sinne „aufgehoben“, dafs sie zugleich vernichtet und konservirt erscheinen, sondern es wird zwischen ihnen ein Durchschnittsmaafs geistiger Kraft genommen, so dafs sie, eins durch das andere auf ein Minimum abgeschwächt, indifferent zusammenfliefsen. Wenn wir nun jenen im Menschen waltenden Gegensatz des Denkens und der Sinnlichkeit ganz allgemein als den zwischen Geist und Körper fassen, so findet Hemsterhuis die Auflösung dieses Gegensatzes in Dem, was wir *Seele* nennen. Er sagt: „Da die Seele nur „durch ihre Organe erkennen kann, diese aber ihrer sinnlichen Na„tur halber es nicht gestatten, dafs sie das zu Erkennende mit einem „Male in seiner ganzen Wesenheit und Mannigfaltigkeit auffafst, so „ist sie nur im Stande, das Ganze in dem Nacheinander der Theile „zu erkennen. Der *innere Sinn* ist nun aber auf das untheilbare „Eins, auf die Allheit gerichtet, und könnte die Seele diesem Zuge „folgen, so wäre ihre Erkenntnifs, als Totalität, völlige Einheit mit

„dem zu Erkennenden, das Erkennen selbst aber, als durchaus zeit„los, unendlicher, absoluter Genufs. Da nun die Seele, als gebun„den an die Organe des Erkennens, die Unmittelbarkeit und To„talität der Erkenntnifs entbehren mufs, so strebt sie, getrieben „durch den stets auf diese Totalität gerichteten inneren Sinn, wenig„stens die möglichst grofse Menge von Erkenntnifstheilen (Ideen) in „möglichst kurzer Zeit zu gewinnen, und in dem Maafse, als ihr „dies gelingt, ist ihr Erkennen auch mit Genufs verbunden. — Das „relativ höchste Maafs des Genusses ist nun in Dem zu finden, was „wir das *Schöne* nennen, und deshalb ist das Schöne zu definiren „als Dasjenige, welches uns die gröfste Menge von Ideen in „kürzester Zeit gewährt“.

183. Dies wäre ungefähr das einfache Resultat des ästhetischen Reflektirens von Hemsterhuis hinsichtlich der Bestimmung des allgemeinen Begriffs des Schönen, soweit es aus verschiedenen, in seinen Abhandlungen, namentlich in der *Ueber das Begehren*, enthaltenen Erörterungen abstrahirt werden kann. Er basirt also den Begriff oder, genauer gesprochen, die Erkenntnifs des Schönen auf den Genufs. Dies ist so entschieden seine Ansicht, dafs seine anderweitigen Bemerkungen ganz zusammenhangslos und unverständlich erscheinen, wenn man davon abstrahirt. — Dabei liefert auch Hemsterhuis abermals ein Beispiel dafür, dafs der reflektirende Verstand, sobald er nur ein Moment des Gegensatzes, mit dem er behaftet ist, festhält, bei weiterem Fortgehen nothwendig in das andere hineingetrieben wird. Denn wodurch anders als durch den von Hemsterhuis behaupteten inneren Sinn wird er schliefslich dazu geführt, die Erkenntnifs des Schönen auf den Genufs zu gründen? Und dafs er diesen Genufs nicht etwa als einen blofs innerlichen, etwa rein seelischen, sondern in sehr bestimmter Weise als sinnlichen, ja geradezu als Geschlechtsgenufs fafst, darüber läfst er uns ebenso wenig in Zweifel als darüber, dafs die Quelle desselben, das Begehren, aus dem unendlichen Streben des inneren Sinns auf völlige, unbedingte Einheit mit dem Objekt des Erkennens abzielt. Er sagt: „Da die Seele in ihrem“ (durch den inneren Sinn geforderten) „Verlangen nach absoluter Vereinigung durch die Organe behindert „ist, so kann sie nichts völlig und rein geniefsen, was immer es „sein mag. Daher ist ein Genufs nur soweit möglich, als eine Ver„einigung erreicht wird. Je mehr nun ein Gegenstand solche Ver„einigung gewährt, desto gröfser ist auch der Genufs und folglich „auch die Schönheit des Gegenstandes“. Hierauf gründe sich, meint er, „der sonderbare Zusammenhang zwischen den Ideen und

„den Geschlechtstheilen“ und „daher komme es, dafs junge Schwär-„mer, von welcher Art ihre Regungen auch sein mögen, „dieselben stets in jenen Theilen gefühlt haben werden, in welche „schon Plato den Sitz des Begehrens gesetzt habe“. —

Dies läfst nun wohl an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Wenn er daher im *Genufs* noch eine geistige und materielle Seite unterscheidet, so faſst er doch die geistige bereits so materiell, dafs für die materielle kaum noch Raum bleibt. Denn indem er über die *Liebe* — als den eigentlichen Genufs des Schönen — sich dahin äufsert, dafs in ihr „die Natur uns einen Augenblick zu „betrügen suche“, und von der *Freundschaft* der Ansicht ist, dafs in ihr „die Unmöglichkeit gegenseitiger Vereinigung auch am wenig-„sten empfunden werde“, so erscheint seine „Liebe“ eben als rein sinnliche und zwar nur vorhanden im Augenblick der Geschlechts-vereinigung, in welchem uns die Natur über die Unmöglichkeit eines vollen und ganzen Genusses betrügt, während sonach „Freundschaft“ eine — sei es auf geistige oder andere Interessen gegründete — Beziehung zwischen Personen desselben Geschlechts ist, in welcher es überhaupt gar keiner Vereinigung bedarf und daher auch ihr Mangel nicht empfunden wird. Von jener über alle Zeit und allen Raum hinausgehenden unmittelbaren Einheit des liebenden Subjekts mit dem geliebten Objekt in der Liebe des Herzens, welche das wahre Sym-bol der Allgegenwart und Allmacht der Idee ist, von jener Liebe, die selbst in der Verzichtleistung nicht nur auf Vereinigung, son-dern auch auf das Leben einen höchsten Genufs zu finden vermag, von solcher Liebe weifs der holländische Philosoph nichts.

184. Das *Schöne* nun ist, als Substrat des Genusses, nicht die Aufhebung, wohl aber die relative Ausgleichung des im Verlangen gesetzten Widerspruchs zwischen Befriedigung und Nichtbefriedi-gung[1]). Objektiv betrachtet ist das Schöne das konkrete Dasein solchen Widerspruchs in der Natur selbst; denn „das ganze Univer-„sum befindet sich in einem gezwungenen Zustande, in dem es, „stets nach unendlicher Vereinigung strebend, ewig nur in Einzel-„heiten zerfällt und in dieser Zersplitterung verharrt“. Das *Schöne* ist so die scheinbare Ausgleichung dieses Widerspruchs in der ob-jektiven Welt, und deshalb ist der *Genufs* desselben dieselbe schein-

[1]) Diese Doppelseitigkeit im Verlangen scheint Göthe, der übrigens ein grofser Verehrer von Hemsterhuis war und sich, mit einiger Modification und Milderung seiner Theorie über das Schöne, zu seiner Ansicht bekannte, vorgeschwebt zu haben, als er Faust, diesen verkörperten Widerspruch des unendlichen und endlichen Geistes, von sich sagen läfst:

So taumel' ich von Begierde zum Genufs
Und im Genufs verschmacht' ich von Begierde.

bare Ausgleichung im Subjekt. Es stellt daher der Genufs die höchste Stufe unsers Erkennens dar; denn „es scheint, dafs die „Seele nicht dazu geschaffen sei, etwas rein zu erkennen, zu wissen, „sondern dazu, anzuschauen und zu geniefsen“: der Genufs des Schönen also sei, meint Hemsterhuis, die höchste Erkenntnifs über-haupt, welche der Mensch erlangen könne. Denn wenn auch die Zeitlosigkeit darin nicht ganz aufgehoben wird, so gewährt er doch in relativ kürzester Zeit die gröfste Menge von Perceptionen, und hierin bestehe eben die höchste Erkenntnifs. Das, was nun so (in vollkommenster Weise) durch den Genufs erkannt wird, ist eben das Schöne. Allerdings wäre es nur ein Schritt, von dieser Fassung des Begriffs zu der höheren zu gelangen, dafs das Schöne diejenige Form ist, in welcher die Idee für die Anschauung sich offenbart, denn jene Einheit, nach welcher der innere Sinn strebt, ist im Grunde nur die Identität der Idee und der Erscheinung. Indem er aber das zweite Moment, nach der Erfahrungstheorie, in das Sub-jekt verlegt und statt Erscheinung: Anschauung (Erkenntnifs) sagt, wird die Idee selber zum blofsen Schein degradirt, und dies führt ihn zu jener grob materialistischen Ansicht, welche ihm die höhere Wahrheit völlig verbirgt.

Ueber jene Auffassung kommt nun Hemsterhuis weder hin-aus noch auch dazu, den Inhalt des Schönen näher zu bestimmen. Wie es dabei möglich gewesen, dafs er von Herder als der „gröfste Philosoph seit Plato“ gepriesen wurde und nachweislich auf Göthe einen gewissen Einfluſs ausgeübt, wird an seinem Orte zu erörtern sein.

Recapitulation.

§ 25. Nach dem Verfall der antiken Aesthetik im 3. Jahr-hundert n. Chr. tritt in der Geschichte der Aes-thetik eine anderthalb tausendjährige Pause ein, deren Nothwendigkeit aus der totalen Ver-änderung der gesammten Kunstanschauung sich ergiebt. Die Kunst, in den Zwiespalt, welcher die Entwicklung des mittelalterlichen Geistes, im Gegensatz zu der Einheit des antiken Geistes, kennzeichnet, hineingerissen und zugleich daraus

Cap. III.

Die deutsche Aesthetik des 18. Jahrhunderts.

Einleitung.

§. 31. I. Allgemeine philosophische Grundlage der deutschen Aesthetik in dieser Zeit.

185. Indem wir hinsichtlich der Charakteristik des allgemeinen Standpunkts der Philosophie des 18. Jahrhunderts gegenüber dem der Philosophie des Mittelalters auf das in der Einleitung zur Aesthetik der Engländer, Franzosen u. s. f. Gesagte[1]) verweisen, müssen wir hinsichtlich der allgemeinen philosophischen Grundlage der deutschen Aesthetik die Bemerkung vorausschicken, dafs die geschichtliche Entwicklung der differenten Standpunkte nicht ganz der von uns aufgestellten Anordnung der Aesthetiker entspricht. In den philosophischen Lehrbüchern (auch von Hegel in seiner „Geschichte der Philosophie“) wird gewöhnlich die Leibnitz'sche Monadenlehre und die Wolff'sche Schematisirung des Leibnitz'schen Grundgedankens, ja selbst die deutsche Popularphilosophie vor der schottischen Philosophie, dem englischen sogenannten Intellektualismus und dem französischen Materialismus behandelt. Wir haben uns mithin unsrer Anordnung halber, nach welcher die englische und französische Aesthetik als „Vorstufe“ der deutschen zu betrachten ist, zu rechtfertigen. Ohne — was hier nicht am Orte wäre — tiefer in eine Kritik der betreffenden Principien einzugehen, mag nur Dies bemerkt werden, dafs, wenn anders unsre Auffassung des eigentlichen Gegensatzes im Reflektiren der Engländer und Franzosen, den wir wiederholt als eine konträre Doppel-Bewegung innerhalb desselben logischen Cirkels bezeichnet haben, die richtige ist, wenn ferner die Stellung des Holländers Hemsterhuis zu dieser Doppelbewegung, in welcher die Ausgangspunkte der einen Richtung als die Endpunkte der anderen und umgekehrt erscheinen, in dem Versuch wurzelt, diesen Gegensatz vermittelst einer durch Abschwächung der entgegengesetzten Momente zu erzielenden, im Grunde aber widernatürlichen Transaction, wenn nicht aufzuheben, so doch zu verwischen: so dürfte diesen Standpunkten gegenüber das Charakteristische in dem Reflektiren der deutschen Philosophie gerade darin liegen, dafs sie jene entgegengesetzten Momente als berechtigt anerkennt und zur Geltung bringt. Sie

[1]) §. 26. No. 144—148. (S. 273 ff.).

stimmt also darin wohl mit Hemsterhuis überein, dafs sie nicht von dem einen Moment ausgeht, um schliefslich sich im entgegengesetzten zu verlaufen, sondern von beiden zugleich, d. h. von der Erkenntnifs des Gegensatzes selbst; sie geht aber darin über ihn hinaus, dafs sie den Gegensatz nicht zu vertuschen sucht, sondern ihn als einen dem Wesen selbst immanenten, d. h. als Prozefs, sich zum Bewufstsein und in ein System bringt. Hierin liegt aber ein so entschiedener Fortschritt nicht nur über die Einseitigkeit des englischen und französischen Reflektirens, sondern auch über die zweideutige Unbestimmtheit von Hemsterhuis hinaus, dafs es ganz gleichgültig ist, ob dieser Fortschritt von den Deutschen bereits vollzogen war, ehe die andern Nationen zur Vorstufe desselben gelangten. Die Elemente dazu waren jedenfalls in Baco und Cartesius, in Spinoza und Malebranche, in Locke und Cudworth, ja selbst in Hugo Grotius gegegeben; und dies genügt um so mehr, als wir uns daran erinnern müssen, dafs in der neuesten Entwicklung der französischen Aesthetik Cousin einen ähnlichen anachronistischen Standpunkt gegenüber der deutschen einnimmt, wie die englischen und französischen Philosophen des 18. Jahrhunderts im Verhältnifs zur Leibnitz-Wolffschen Philosophie, welche die Grundlage der deutschen Aesthetik bildet.

186. Wenn sich nun Baumgarten, welcher als der Begründer der deutschen Aesthetik gilt, obschon es ihm weniger um eine Erforschung des Gebiets des Schönen und der Kunst als um eine Theorie des menschlichen Empfindens und Vorstellens zu thun war, in seiner philosophischen Grundanschauung durchaus auf Wolff stützt, so weist des Letzteren philosophisches System wieder auf Leibnitz zurück; und es ist mithin das philosophische Princip dieses Denkers, von welchem wir auszugehen haben. Das Wesentliche der Leibnitz'schen Philosophie, soweit es für unsern Zweck in Frage kommt, beruht nun zunächst seiner allgemeinen Tendenz nach darin, dafs es ihm darum zu thun ist, auf Grund nur als geltend vorausgesetzter metaphysischer Kategorien den inneren Zusammenhang zwischen der geistigen und materiellen Welt, d. h. das eigentliche Wesen des Universums, als der Schöpfung Gottes, zu erforschen. Seine *Monadenlehre* ist in dieser Hinsicht als eine geistvolle Hypothese zu betrachten, die er deswegen aufstellt, weil durch sie das Räthsel der Welt für ihn vergleichweise am vollständigsten gelöst erscheint. Die Monade ist das intellektuelle Formprincip alles Seienden: in diesem Satze ist zugleich die Einheit und die Differenz beider Seiten des Gegensatzes ausgesprochen. Es liegt darin näm-

lich theils (der Spinozistischen „Substanz“ gegenüber) ein Moment unendlicher Individualisation, theils, (dem Loke'schen Empirismus gegenüber) ein Moment des Idealismus, das aber keineswegs abstrakt ist, weil es der Materie selbst immanent bleibt. Dies der Materie immanente idealistische Moment nennt Leibnitz nun die „Perception“, indem er sagt, dafs die Monade, als intellektuelles Formprinzip, *thätig* sei; solche Thätigkeit sei *Vorstellung*, das Fortgehen von einer Vorstellung zur Andern aber das *Begehren*. Wenn nun auch dieses Vorstellen nicht nothwendig und ohne Weiteres ein bewufstes ist, so kann es sich zu solchem höhern Grade der Perception doch erheben, und solche bewufsten Perceptionen nennt er *Apperceptionen*.

Zwischen den völlig unbewufsten Perceptionen und den völlig bewufsten existirt nun eine Stufenleiter von geringerer und gröfserer Deutlichkeit. Er unterscheidet daher *unorganische* (völlig unbewufste), *organische* (dunkel bewufste) und *bewufste* Wesen. Die erste Klasse umfafst die sogenannte unorganische Natur, die zweite die Thierwelt, die dritte die Menschheit; denn der Mensch sei „der Er„kenntnifs nothwendiger und ewiger Wahrheiten fähig.“ Da die Monade aber unbedingte Einheit in sich ist und also auch mit anderen keine Verbindung eingehen kann, so ist Leibnitz genöthigt, für die Erklärung der parallelen Bewegungen nicht nur der Seele und des Körpers im Menschen, sondern für die des Geistes und der Materie im Universum überhaupt die Hypothese einer Harmonie aufzustellen, die er die *prästabilirte* nennt, um einerseits die Unabhängigkeit der beiden Monadensysteme von einander, andrerseits aber auch wieder, als von Uranfang (von Gott) dazu bestimmt, ihre Einheit zu bezeichnen. Ob diese *prästabilirte Harmonie*, die ihre letzte Quelle im Willen Gottes hat, nun lediglich in einer für die beiden Seiten selbst zufälligen Parallelisirung der Bewegung besteht (was aus dem gewählten Beispiel der beiden gleich gestellten Uhren hervorzugehen scheint), oder ob sie aus der Beziehung der vielen Monaden auf die Urmonas, d. h. auf die Identität des Ganzen entspringt, kann hier dahin gestellt bleiben: soviel steht fest, dafs er *Gott* als die letzte und einzige Einheit des sonst nur in einer Kontinuitätsbeziehung existirenden unendlichen Vielheit bezeichnet. Diese beiden, allerdings so eigentlich durch einen Gewaltakt — nämlich durch die einfache Berufung auf *Gott*, der aber hier nur ein leeres Wort ist, weil er bei ihm nicht aus dem Begreifen hervorgeht, sondern als blofser Name hingestellt wird — in Verbindung miteinander gebrachten Kategorien der unendlichen Vielheit und der unendlichen Einheit bilden also die beiden Momente

des Gegensatzes in beiderseits berechtigter Stellung. Indem Leibnitz zugleich von der Vielheit der Dinge und der ideellen Einfachheit ihres Princips ausgeht, erscheint er weder als abstrakter Idealist noch als abstrakter Empirist, sondern als verständiger Metaphysiker, der den Gegensatz zwar nicht begrifflich aufhebt, aber doch solche Aufhebung mit Bewufstsein anstrebt und jedenfalls als Postulat hinstellt.

Der Mensch nun, als diese prästabilirte Harmonie von Seele und Leib, ist gleichsam das mikrokosmische Spiegelbild der prästabilirten Harmonie von Geist und Materie im Universum überhaupt. Sofern er an beiden Entgegengesetzten participirt, entwickelt sich in ihm selbst jene Stufenfolge der Perceptionen, und es handelt sich also weiterhin nur darum, diese Gradunterschiede als konkrete Thätigkeiten des Menschen zu bestimmen. Dies vollzog Wolff, dessen Philosophie mithin als die Schematisirung der aus dem Leibnitz'schen Grundprincip gezogenen Konsequenzen betrachtet werden kann; was Baumgarten betrifft, so können wir schon hier andeutungsweise bemerken, dafs er die Empfindung des Schönen in jene Mittelstufe zwischen der völlig unbewufsten Perception und der Apperception des Bewufstseins setzte, welche schon Leibnitz als *dunkle Vorstellung* definirte. (Strenggenommen fiele das Schöne mithin in die thierische Perception). Hier ist der Punkt, wo die Aesthetik an die philosophische Grundanschauung überhaupt anknüpfte.

187. Die Wolff'sche Philosophie oder vielmehr die Art seines verständigen Reflektirens unterscheidet sich gegenüber dem der Engländer und Franzosen dadurch, dafs darin die ausdrückliche Berufung auf die blofse Wahrnehmung oder auf die Natur des Vorstellens ganz aufgegeben ist, indem vielmehr zum ersten Male, freilich vorerst in ganz pedantischer und immerhin mit verständigen Voraussetzungen behafteter Weise, der Versuch gemacht wird, den Inhalt des Denkens in einer diesem selbst analogen, gedankengemäfsen Form darzustellen. Wesentlich für seinen Einfluss auf die allgemeine Bildung seiner Zeit ist auch der Umstand, dafs er nach dem Vorgang von Thomasius und Tschirnhausen, ebenfalls zwei, freilich unbedeutende Leibnitzianer, seine philosophischen Werke nicht ausschliefslich, wie es bis dahin Sitte war, lateinisch oder gar französisch, sondern viele davon deutsch schrieb. Wolff nimmt nun nicht blos Leibnitz'sche Grundgedanken, sondern auch anderweitige, z. B. von Cartesius, auf, wodurch die Beweisführung bei ihm oft aus dem Empirischen in's Abstrakte und umgekehrt überschweift. Sein Hauptverdienst ist die Eintheilung und Gliederung des Inhalts nach philosophischen Disciplinen, die er freilich auf äufserlich hergenommene

Kategorien basirt. So unterscheidet er zunächst die theoretische Philosophie von der praktischen. Jene zerfällt dann wieder in Logik und Metaphysik; letztere weiter in Ontologie, welche von den ganz abstrakten Verstandesbestimmungen, als Principien des Seins, handelt, Kosmologie, die Lehre von der wirklichen Welt, Psychologie, welche von der Seele und ihren Eigenschaften handelt, und natürliche Theologie, die mit den Beweisen vom Dasein Gottes, zum Theil auch wieder mit der Seele zu thun hat. Die praktische Philosophie zerfällt dann in Ethik (Moralphilosophie), Naturrecht, Politik (Völkerrecht) und Oekonomie. Diese Disciplinen werden nun von Wolff gleichsam wie die Sätze in einem mathematischen Lehrbuch vorgetragen, indem er mit Definitionen beginnt, die aber, da sie stets gegebene Vorstellungen zur Voraussetzung haben, keine Begriffsentwicklung, sondern lediglich Worterklärungen enthalten; den Definitionen folgen dann Axiome, Lehrsätze mit dem obligaten *q. e. d.* u. s. f., und Alles dies ornamentirt mit Corollarien, Scholien u. s. f.

§. 32. II. Anfang und Stufengang der deutschen Aesthetik des 18. Jahrhunderts. Eintheilung.

188. Die obige Uebersicht über die Gliederung der philosophischen Disciplinen der Wolff'schen Philosophie ist hier nur deshalb gegeben, weil jetzt zu zeigen ist, welche Stelle in diesem System Baumgarten der „Aesthetik“ anweist, die er indefs, wie bemerkt, nicht als „Lehre vom Schönen“ oder „der Kunst“, sondern als Theorie der Empfindungen fafst. — Dies ist somit der Anfang der deutschen Aesthetik, und es ist nun zu fragen, welche wesentlichen Stufen die deutsche Aesthetik des 18. Jahrhunderts durchläuft. Dies kann hier jedoch nur im Allgemeinen und andeutungsweise angegeben werden, da sich die innere Nothwendigkeit solchen Stufenganges sowie sein begrifflicher Zusammenhang erst aus der kritischen Betrachtung selbst ergeben kann. Es ist daher vorläufig nur ganz äufserlich zu bemerken, dafs dieser Stufengang — falls unsre allgemeine Darstellung des geschichtlichen Prozesses in der Einleitung zur Geschichte der Aesthetik[1]) auf richtiger Erfassung des allgemeinen Entwicklungsgesetzes beruht — wie in der Geschichte der antiken Aesthetik ein dreifacher sein wird. Nämlich, auf der oben dargelegten allgemeinen philosophischen Basis der Verstandesreflexion kann sich der Fortgang nur in der auf-

[1]) Siehe No. 27—28. (S. 63 ff.)

steigenden Folge derselben drei Momente offenbaren, welche die Gesammtentwicklung überhaupt bedingen, und welche wir als die Standpunkte der „Unmittelbarkeit“ (*Intuition*), der „Differenz“ (*Reflexion*) und „Vermittlung der Gegensätze“ (*Spekulation*) bezeichnet haben. — Ueberschaut man nun die Entwicklung der Aesthetik im 18. Jahrhundert von Baumgarten bis Kant in ihren Hauptphasen, so erkennt man, dafs jenes allgemeine Gesetz — wie dies schon aus dem Wesen des Begriffs a priori sich mit Nothwendigkeit erwarten liefs — auch hier seine unbedingte Anwendung findet. Der Fortgang ist, um hier sogleich eine Uebersicht über den gesammten Verlauf desselben in der zweiten Periode zu geben, folgender:

1. Da die allgemeine Form und Basis hier die Reflexion, d. h. das rein verständige, mit dem Gegensatz behaftet bleibende Denken ist, so wird der Anfang mit der gleichsam intuitiven Unmittelbarkeit des Reflektirens gemacht werden müssen. Unmittelbar ist dieses Reflektiren deshalb, weil es schlechthin von Voraussetzungen ausgeht, die in der Vorstellung des gegebenen Stoffes enthalten sind und von ihm unbefangen acceptirt werden. Das Nähere auf diesem ersten Standpunkt wird dann nur die verständige Zerlegung, Gliederung und Schematisirung der aus diesem vorausgesetzten Stoff abstrahirten Sonderbegriffe sein könne. Dies ist der Standpunkt Baumgartens, sowie weiterhin Sulzers und der sogenannten Popularphilosophie.

2. Ein weiterer Fortschritt ist dann nur dadurch möglich, dafs die Reflexion aus ihrer Unmittelbarkeit heraustritt, die Voraussetzung fahren läfst und zur Kritik des Gegebenen fortgeht. Dies Gegebene ist die äufsere Menge des gestalteten Schönen, d. h. die Kunst und ihre Werke. Vom „Schönen an sich“ wird hier entweder gar nicht, oder in unzureichender Weise, weil immer nur im Hinblick auf das künstlerisch Gegebene, die Rede sein können. Dieser kritische Standpunkt ist der Winckelmann's und Lessing's. Er ist, in dem Fortgang des geschichtlichen Prozesses, besonders deshalb von Interesse, weil in ihm das die allgemeine Entwicklungsstufe bestimmende Moment mit dem die besondere Stufe innerhalb derselben bestimmenden zusammenfällt. Sofern nun die Reflexion sich nun zwar einerseits auf das künstlerisch Gegebene, andrerseits aber gegen die bisherige Unmittelbarkeit des Reflektirens, also gegen ihre eigene Form des Denkens richtet, hebt sie sich so in gewisser Beziehung selbst auf, nämlich in der Beziehung, dafs sie einerseits, durch die Kritik des Gegebenen, in lauterer Objektivität sich darstellt, andrerseits in dem Durchdrungensein von dieser Objektivität

stand, der sich zu solchem Formalismus verhärtet hat, wieder geschmeidig zu machen.

Dies Geschäft der Popularisirung ist nun ein ebenso dankbares wie angenehmes: mit Zuhülfenahme geistvollen Reflektirens und lebendiger Anschaulichkeit verwerthet so der Popularphilosoph den von den drückenden Fesseln und einengenden Schranken des Systems befreiten Gedanken für das populäre Bewufstsein, indem er sich, statt an das Denken, an die Vorstellung wendet. Aber diese Weise des freien Reflektirens ist doch schliefslich an das bereits erarbeitete Princip gebunden; und wenn daher in der Reflexionsepoche des 18. Jahrhunderts ein dreifacher Stufengang hinsichtlich der Entwicklung des Princips nachzuweisen ist, so können wir schon von vornherein vermuthen, dafs es auch eine dreifache Weise dieses popularphilosophischen Reflektirens geben werde. Und in der That finden wir jeder Stufe, sogar der zweiten, auf welcher die Reflexion sich selbst aufhebt, um sich in den substanziellen Inhalt der gegebenen Kunstanschauungen zu versenken und die sich dadurch selbst von der Systematik der Form befreit (Winckelmann — Lessing), die entsprechende Popularphilosophie gleichsam als geistige Nachleserin auf dem Fufse folgen. So folgen hinter Baumgarten die Popularphilosophen Mendelssohn, Moritz, Sulzer, hinter Winckelmann und Lessing, und zwar im Anschlufs an den ersten: Mengs und d'Azara, im Anschlufs an den zweiten: Herder, Hirt, Göthe, hinter Kant endlich Schiller, Jean Paul, W. v. Humboldt. —

Da jedoch die Popularphilosophie aus den oben angegebenen Gründen nur auf dem Standpunkt der Reflexion, also in der zweiten Periode der Entwicklung des philosophischen Denkens, möglich ist, weil hier Inhalt und Form noch nicht ihren Gegensatz überwunden haben, also noch getrennt werden können (und diese Trennung, d. h. Eliminirung der Form, ist eben Aufgabe der Popularphilosophie), so hat sie mit dieser Periode auch ihr Ende erreicht. Die Periode der Spekulation läfst keine Popularphilosophie zu, weil sie selbst im höchsten Sinne des Worts, ihrem Wesen nach, populär, nämlich substanziell ist; und wo sich daher in dieser dritten Periode Popularphilosophen aufthun, gehen sie immer auf den früheren Reflexionsstandpunkt zurück, wie die sogenannte „populäre Aesthetik" des 19. Jahrhunderts, welche meist ein mehr oder weniger seichter Eklekticismus auf der Basis verständiger Reflexion ist. Hienach läfst sich, wie in der antiken Aesthetik, so auch in der des 18. Jahrhunderts, folgender Stufengang verfolgen:

Erste Stufe: Baumgarten und seine Schule, und die Popularphilosophie dieser Stufe;
Zweite Stufe: Winckelmann und Lessing, und die Popularphilosophie dieser Stufe;
Dritte Stufe: Kant und die kantische Popularphilosophie.

Was die als Vorstufe bezeichnete und bereits abgehandelte Aesthetik der Engländer und Schotten, Franzosen, Italiener und Holländer betrifft, so bilden, wie wir gesehen haben, ihre ästhetischen Ansichten, nur einzelne Seiten derjenigen popularphilosophischen Betrachtung des Schönen, welche in ihrer principiellen Totalität nur durch die deutsche Aesthetik vertreten ist.

Cap. IV.

Erste Stufe. Baumgarten, seine Schule und die Aesthetik der Popularphilosophie dieser Stufe.

§ 33. 1. Baumgarten.

190. ***Alexander Gottlieb Baumgarten***, zu Berlin 1714 geboren, bildete sich unter Wolff zum Philosophen aus; er wurde 1738 an der Universität zu Halle Professor und siedelte später nach Frankfurt a. d. O. über, wo er 1762 starb. Die erste Schrift, worin er ästhetische Fragen, aber nur beiläufig, behandelte, war *De nonnullis ad poëma pertinentibus.* Sie erschien noch zu Halle und stellte wenigstens im Princip die Idee einer Theorie der Empfindungen auf, welche er „Aesthetik" nannte und ihr den angemessenen Platz im System der Wolff'schen Philosophie anwies. Später führte er diese Andeutungen in seinem Werke *Aesthetica* (2 Theile, Frankf. a. d. O. 1750—58) aus, in welchem der Name *Aesthetik* zum ersten Male, wenn auch in andrer Bedeutung als später, genannt wurde. Seine anderen, theils metaphysischen theils logischen Werke gehören nicht hieher. Bald nach seinem Tode erschien seine Lebensbeschreibung von G. F. Meier (Halle 1763).

Baumgarten's erste Bemühung richtet sich, wie bemerkt, darauf, der Aesthetik im Sinne einer „Theorie der Empfindungen" die angemessene Stelle im System anzuweisen, oder vielmehr er entdeckte in dem System, und zwar in der theoretischen Abtheilung desselben, eine Lücke, die auszufüllen das Princip des Systems selbst zu fordern schien, und nannte diese Ausfüllung *Aesthetik.* Wenn nämlich das menschliche Erkennen theils aus halbbewufsten Per-

ceptionen (dunkelen Vorstellungen) und bewufsten Apperçeptionen (klaren Begriffen) besteht, für die Systematisirung der letzteren aber die *Logik* erfunden wurde, welche im Wolff'schen Sinne nichts weiter als den Schematismus der formalen Denkbestimmungen bedeutet, so fehlte es an der entsprechenden Systematisirung der „dunkeln Vorstellungen", oder mit andern Worten an einer Theorie des Empfindens. Die *Aesthetik*, als dieser Schematismus des Empfindens, war deshalb als eine Art niederer Logik zu betrachten, als ein untergeordnetes und der philosophischen Betrachtung eigentlich unwürdiges Gebiet der Erkenntnifs. Nichtsdestoweniger — reflektirte nun Baumgarten — und „obgleich die dunkle Vorstellung ihrer „Verworrenheit halber die Mutter des Irrthums sei, wolle man erwä„gen, dafs ein Philosoph, als Mensch unter den Menschen, sich wohl „auch zu einer so niederen Sphäre herablassen dürfe". —

Dies ist die Stellung, welche Baumgarten zu dem Inhalt der von ihm geschaffenen philosophischen Disciplin principaliter einnahm. Nun mag es erklärlich erscheinen, wenn Jemand die Bedeutung des von ihm behandelten Gebiets allzu hoch anschlägt; dafs er aber sich desselben als eines seiner eigentlich unwürdigen Objekts gleichsam schämt und sich deshalb, dafs er sich damit befafst, entschuldigen zu müssen glaubt, ist wohl ein seltener Fall. Allein dies hindert den wackeren „Vater der Aesthetik" nicht, seine Aufgabe, da er sie sich einmal gesetzt, doch sehr ernsthaft zu nehmen und nach seiner schematischen Weise durchaus gründlich zu behandeln. Es liegt etwas Komisches, aber auch zugleich Rührendes in dieser pedantischen Gewissenhaftigkeit und in dem unerschütterlichen Glauben, mit welchem die Verstandsmetaphysiker der Zopfzeit auf die Festigkeit der von ihnen schematisirten Begriffsdifferenzen bauten. Dieser Glaube ruhte nämlich auf der inneren Selbstgewissheit des gesunden Menschenverstandes, welche mit der intuitiven Unmittelbarkeit der Empfindung darin grofse Aehnlichkeit hat, dafs sie keinen Zweifel an sich selbst hegt. Der gesunde Menschenverstand ist es, welcher ihnen aus dem Kreise des gewöhnlichen Vorstellens das Material für ihre Analyse liefert, und so versehen machen sie sich denn frisch an's Werk, theilen ab, schachteln ein, gruppiren und kombiniren — stets mit Hülfe des gesunden Menschenverstandes, aber bei Leibe nicht in der gewöhnlichen Form desselben, sondern in möglichst weitläufigen Wendungen und gelehrten Phrasen.

So verfährt Baumgarten auch mit der *Aesthetik*. Nachdem der Platz bestimmt ist, welchen sie der *Logik*, als der „Wissenschaft des begreifenden Erkennens", gegenüber einnimmt, wird sie aus

der Annahme, dafs sie sich mit dem „dunkeln Erkennen der Empfindung" zu beschäftigen habe, definirt als *Theorie der sinnlichen Erkenntnifs.* — Sinnlichkeit, Erkenntnifs, als „niedere" und „höhere" *Vermögen*, werden so als schlechthin feste Bestimmungen des Geistes gesetzt und kombinirt, um daraus eine Reihe von besonderen Fähigkeiten (*facultates*) zu schaffen, die wie die Fächer eines Apothekerladens neben- und übereinander liegen. Je nach dem Objekt, um das es sich handelt, nämlich ob es mehr der intellektuellen oder der sinnlichen Welt angehört, wird das betreffende Fach aufgezogen, die darin eingeschachtelte Fähigkeit herausgenommen und veranlafst, auf das Objekt und mit ihm zu operiren. Nicht blos der Kuriosität halber, sondern weil es für die besondere Auffassungsweise der ästhetischen Momente charakteristisch ist, sind die für uns wesentlichsten *Vermögen* hier zu notiren. In seiner Metaphysik behandelt Baumgarten dieselben sehr ausführlich. Er trennt zunächst, nach dem bekannten Unterschied der „dunkeln Vorstellungen" und der „bewufsten Apperceptionen", die höhere Vernunft von der niederen; jene ist das bewufste Erkennen des Geistes vermittelst logischer Begriffe, diese die sinnliche Anschauung. Dies ist der allgemeine Gegensatz. Weiter wird dann die *facultas inferior* wieder gespalten in eine solche, welche die Gleichheit der Dinge und eine, welche ihre Ungleichheit erkennt (*identitates rerum cognoscendi, sc. facultas* und *diversitates rerum cognoscendi*). Die erstere nennt er *ingenium*, die zweite *acumen sensitivum*. Daneben giebt es dann noch eine *memoria sensitiva*, eine *facultas fingendi* (Einbildungskraft), *fac. dijudicandi* (Unterscheidungskraft) u. s. f., welche, ganz in Parallelismus mit den entsprechenden Vermögen der höheren Vernunft, einen *complexus facultatum* bilden, welche alle Vorstellungen verworren zur Erkenntnifs bringen. Beruht das Urtheil auf einer deutlichen Vorstellung, so ist es ein *Verstandesurtheil*, d. h. das Erkennen ist ein „logisches"; beruht es auf einer verworrenen Vorstellung, so ist es ein *Geschmacksurtheil* und das Erkennen ist ein „sensitives". Dies Gebiet der verworrenen Vorstellungserkenntnifs nun ist die Aesthetik, welche Baumgarten deshalb im ersten Paragraphen seines Werkes als die „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnifs" definirt.

191. Weiter handelt es sich dann um den besonderen Inhalt dieses Erkennens oder um das „Objekt des ästhetischen Urtheils". Dies bestimmt Baumgarten einfach, auf Grund des Parallelismus mit der logischen Erkenntnifs, dessen Objekt nämlich die *Wahrheit* ist, ebenfalls durch eine Definition, indem er sagt,

„diejenige Vollkommenheit, welche die Vorstellung erkenne, sei die „*Schönheit*; Das, was dieser Vollkommenheit widerstrebe, die *Häfs-*„*lichkeit*“. Die schematische Eintheilung der Aesthetik in „theoretische“ und „praktische“, d. h. in die Theorie des Schönen und die Theorie der Kunst, obgleich sie eigentlich nur im Hinblick auf Poesie und Rhetorik aufgestellt und ganz verständig gemeint ist, hat doch auch ihre tiefere Bedeutung; freilich gelangt Baumgarten darin zu keiner weiteren Gliederung und näheren Bestimmung des besondern Inhalts der beiden Gebiete, sondern vielmehr ebendarum zu ganz schiefer (platonischer) Entwerthung des Künstlerischen gegenüber dem Naturschönen.

Das *Schöne* ist ihm also das „Vollkommne der sinnlichen Erkenntnifs“. Hierin nun liegt zunächst die doppelte Bestimmung, dafs das Schöne von den Sinnen wahrgenommen wird, also lediglich an die materielle Wahrnehmung gebunden ist, sodann dafs die aus dieser Wahrnehmung geschöpfte Vorstellung eine dunkle ist. Weiter kommt es nun aber auf die feste Begrenzung des Gebiets des im Schönen verkörperten Vollkommnen an, und hier ist der Gang des Baumgarten'schen Reflektirens etwa folgender: Das *Vollkommne*, als die Uebereinstimmung des Dinges mit seinem Begriff, ist sowohl für die reine Erkenntnifs (Verstand) wie für die dunkle Vorstellung (sinnliche Wahrnehmung), wie endlich auch für das Begehrungsvermögen (Wille) vorhanden; in allen diesen drei Beziehungen ist es dasselbe seinem Wesen nach, aber für die verschiedenen Vermögen nimmt es den dreifachen Charakter 1) des *Wahren*, 2) des *Schönen*, 3) des *Guten* an. Indem nun Baumgarten das Schöne ausschliefslich auf die dunkle Vorstellung beschränkt, so dafs er die Dunkelheit (Verworrenheit) derselben zu einer Bedingung für die Erkenntnifs des Schönen macht; indem er ferner das letztere durchaus der Sphäre des Begehrens entzieht, so dafs selbst das Wohlgefallen daran nur als etwas Sekundäres für den Begriff des ästhetischen Erkennens erscheint: so ist trotz allem Schiefen in den daraus gezogenen Konsequenzen doch diese entschiedene Trennung des Schönen einerseits vom Wahren andrerseits vom Guten als ein grofser Fortschritt zu bezeichnen. Das Schöne ist seinem Grundprincip nach allerdings mit dem Wahren und Guten dasselbe, nämlich sofern sie alle drei ununterschieden den Inhalt der Idee ausmachen; als differente Sphären — und diese Differenz wird bei Baumgarten durch die Unterscheidung der drei Vermögen gesetzt — sind sie specifisch verschieden. Man kann dies im Sinne Baumgarten's auch so ausdrücken, dafs das *Schöne* und *Gute*

für den Verstand nur als „Wahres“, das *Wahre* und *Schöne* für den Willen nur als „Gutes“, das *Wahre* und *Gute* für die sinnliche Empfindung nur als „Schönes“ vorhanden sei; etwa wie ein singender Vogel für das Ohr nur als Ton, für das Auge nur als Farbe und Form existirt. Diese feste Begrenzung der drei Gebiete des Geistes hebt uns mit einem Ruck über alle Unklarheit und Vermischung analoger Begriffe, wie wir sie bei den Engländern und Franzosen (wie früher bei Plato) fanden, zur Klarheit und Bestimmtheit empor, und auch insofern kann die Aesthetik Baumgartens als die erste wahrhafte Grundlegung des ästhetischen Gebiets überhaupt betrachtet werden.

192. Die weitere Forderung ist aber nun die, dafs das so fest begrenzte *Schöne*, als das für die sinnliche Erkenntnifs vorhandene Vollkommne, seinem Inhalt nach bestimmt werde; und da zeigt es sich denn, dafs die verständige Reflexion wohl sehr geeignet ist zur scharfen Aufdeckung von Unterschieden und zur klaren Anordnung der dadurch gewonnenen Kategorien, keineswegs aber zum tieferen Erfassen des Wesens, d. h. des substanziellen Inhalts der Idee. Je weiter daher Baumgarten in den eigentlichen Inhalt der von ihm negativ gegen einander abgegrenzten Begriffe einzudringen sucht, desto mehr läfst ihn hinsichtlich der Erkenntnifs des Wesens seine Reflexion im Stich, desto abstrakter und unwahrer erscheinen seine Definitionen und Schlufsfolgerungen. — Da das Vollkommne überhaupt in der Uebereinstimmung des Dinges mit seinem Begriff besteht, so mufs das als *Schönes* bestimmte Vollkommne der sinnlichen Erkenntnifs diese Uebereinstimmung äufserlich wahrnehmen lassen. Die erste wesentliche Bestimmung des *Schönen* ist also wahrnehmbare Uebereinstimmung, d. h. Ordnung der Theile und zwar sowohl in ihrem Verhältnifs zu einander als zum Ganzen. Bei dieser Erläuterung mischt Baumgarten immer Reales und Gedachtes untereinander, offenbar nur, weil er stets zunächst die Ordnung in der poetischen und rhetorischen Darstellung dabei im Sinne hat. So spricht er von der „Uebereinstim-„mung der Zeichen mit der Ordnung der Dinge und Gedanken“ und nennt dies „Schönheit der Bezeichnung, wie z. B. wenn in der „Sprache durch Ausdruck und Action das Gedachte auch äufserlich „bezeichnet wird“. Aber diese sich durch seine ganze Erörterung hinziehende Rücksichtnahme auf Poesie und Rhetorik, welche etwas geradezu Scholastisches hat, ist für seinen Gedankengang hinsichtlich der Bestimmung des Begriffs doch im Grunde unwesentlich. — Obgleich nun aber Baumgarten das *Wohlgefallen* als etwas der

Wahrnehmung des Schönen Fremdes betrachtet, sofern es sich bei dieser Wahrnehmung lediglich um eine Erkenntnifs, wenn auch nur um eine dunkle, handelt, so leugnet er doch nicht, dafs dieselbe stets mit Wohlgefallen verbunden sei. Denn das Vollkommne sei „zugleich ein Gutes und werde als solches begehrt, das Unvoll„kommne aber aus dem entgegengesetzten Grunde verabscheut." — „Das Wohlgefallen am Schönen, als durch die dunkle Vorstellung „erkanntem Vollkommnen, gründet sich demnach auf ein verworrenes „Urtheil." — „Da nun die Schönheit, wenn auch indirekt (nämlich erst vermittelst der dunkeln Vorstellung, die ein verworrenes Urtheil bewirkt), „nothwendig Wohlgefallen und dadurch ein Verlangen nach seinem Besitz erregt" — ein Schlufs, der völlig falsch ist —, „so scheint der wahre Zweck der Schönheit eben darin zu „bestehen, zunächst Wohlgefallen und dadurch Verlangen hervorzu„rufen". Die Hinfälligkeit dieser Schlufsfolge bedarf hier keines Nachweises, da, wie wir später sehen werden, Kant's Fortführung der Aesthetik gerade auf der Widerlegung dieses Satzes, nämlich auf der Ausschliefsung des *Verlangens* aus dem Bereich des ästhetischen Wohlgefallens beruht.

193. Ueber die Bestimmung der „Schönheit" als ordnungsmäfsiger Uebereinstimmung der Theile unter sich und mit dem Ganzen kommt nun Baumgarten nicht hinaus. Indessen, so dürftig auch dies Kriterium ist, so hat es doch seine Berechtigung, nur wird dadurch nicht der ganze Inhalt des Begriffs, sondern blos eine Seite desselben bestimmt. Indem nun aber Baumgarten weiter auf die konkrete Erscheinung des Schönen eingeht, geräth er auf ganz einseitige und widerspruchsvolle Behauptungen. Auf Grund der Leibnitz'schen Auffassung des Universums als prästabilirter Harmonie von Geist und Materie und der Idee von der „besten aller möglichen Welten" behauptet er, dafs die Natur — worunter er das für die sinnliche Wahrnehmung zugängliche Stück des Universums versteht — die höchste Verkörperung der Vollkommenheit sei. Als Produkt der auf das möglichst Vollkommene gerichteten schaffenden Thätigkeit Gottes sei sie mithin das Vorbild für Alles, was sonst als *schön* gelten könne, vornehmlich also für die künstlerische Thätigkeit. Naturnachahmung sei also die höchste und einzige „Aufgabe des Künstlers". Je weiter sich die Kunst von der Natur entferne, desto unwahrer, d. h. häfslicher werden ihre Productionen. — Zu dieser bornirten Auffassung der Kunst als „blofser Naturnachahmung" kommt also Baumgarten auf ganz ähnlichem Wege wie Diderot, nämlich durch Verwechslung des Naturwahren mit dem Naturwirklichen. Indem er das Letztere festhält, wird ihm Das, was nicht wirklich ist, sofort unwahr, das Ideale mithin zum Unnatürlichen, ja Widernatürlichen und darum zum Unkünstlerischen. Nur so ist es zu erklären, wie er für die Abschätzung der Kunstwerke den Grad ihrer *Natürlichkeit*, d. h. der Wirklichkeit des Geschehenseins oder Seins ihres Inhalts, als Kriterium aufstellen konnte. Die „Welt der Dichter", worunter er Alles versteht, was blos künstlerische Erfindung ist, besonders aber die Fabelwelt nennt er daher *heterokosmisch*, was bei ihm ein Tadel ist. Nämlich, da die geschaffene Welt zwar nicht die einzig mögliche, aber unter den vielen möglichen die beste ist, so ist jede davon abweichende (heterokosmische) weniger gut und vollkommen, also auch weniger schön; und je heterokosmischer, d. h. je abweichender von der wirklichen Welt, desto unschöner. Jede Fiction ist daher als *Unnatur* zu verwerfen, und je gröfser der Abstand des Inhalts solcher Fiction von der wirklichen Natur, desto verwerflicher ist sie. *

Von dieser Ansicht ist es dann nur eine selbstverständliche Konsequenz, wenn er geradezu eingesteht, dafs ihm die Allegorien der *Henriade* immer noch lieber seien, als „die gänzlich unnatürlichen Fictionen der heidnischen Götter"; „denn" — sagt er — „jene widersprechen wenigstens nicht der Ordnung der wirklichen „Welt, diese aber sind ganz und gar der Wirklichkeit zuwiderlau„fend". Batteux hatte wenigstens die „innere Wahrheit", d. h. die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten, für die Naturnachahmung gelten lassen, Baumgarten aber verwirft auch diese, wenn auch nicht in dem Grade wie die reine Idealität der Darstellung. —

Hier können wir nun mit Baumgarten abschliefsen. Er hat das Verdienst, einestheils das Gebiet der ästhetischen Empfindung überhaupt als festes Objekt für die philosophische Betrachtung erobert und als ingredienten Theil des Systems bestimmt zu haben, anderntheils das Schöne gegenüber dem Guten und Wahren, als Gegenstand der ästhetischen Empfindung, als seiner Begriffssphäre, festgestellt und begrenzt zu haben. Dies aber ist auch seine eigne Grenze; denn was darüber hinausliegt, nämlich die Bestimmung des positiven Inhalts des Begriffs, für welche er nur das einzige Moment der „Uebereinstimmung der Theile unter sich und mit dem Ganzen" beibringt, sowie die weitere Gliederung desselben, namentlich hinsichtlich des konkreten Schönen und des künstlerischen Schönen, berührt er entweder gar nicht oder gelangt, durch die mifsverständliche Auffassung der Naturschönheit, nicht nur zu einseitigen Forde-

rungen an die Kunst, sondern auch zu einer widerspruchsvollen Entwerthung des Künstlerischen gegen das Naturwirkliche.

§. 34. 2. Baumgartens Schule und die Popular-Aesthetik dieser Stufe.

194. Dennoch war der Grund für alle Zeit gelegt; schon die bloſse Thatsache, daſs Baumgarten der neuen Wissenschaft den bestimmten (wenn auch ihr eigentliches Wesen nicht bezeichnenden) Namen Aesthetik gegeben und ihr unter diesem Titel eine (wenn auch falsche) Stelle im System angewiesen, stellte ihren Inhalt und seine nähere Bestimmung als eine Aufgabe für das Denken hin, an deren Lösung sich nunmehr die Philosophen des 18. Jahrhunderts, groſs und klein, versuchten; freilich innerhalb des Systems mit nur zweifelhaftem Erfolge und geringer Förderung der Sache, auſserhalb desselben — und hiemit ist die sogenannte „Popularphilosophie“ bezeichnet — mit etwas günstigeren Resultaten.

a) Meier, Eschenburg, Eberhard.

195. Die namhaftesten Baumgartenianer sind die in der Ueberschrift genannten Philosophen. Georg Friedrich Meyer (1718 bis 1777) wurde 1746 Professor in Halle, ist also der Nachfolger auf dem Lehrstuhl Baumgartens, der um diese Zeit nach Frankfurt übersiedelte. Seine *Anfangsgründe der schönen Wissenschaften* erschienen zwar schon 1748, also vor der Baumgarten'schen Aesthetik, basiren aber im Princip auf der ersten Baumgarten'schen Schrift *De nonnullis ad poema pertinentibus*. Im Uebrigen liefern die drei Bände dieser „Anfangsgründe“ nichts als eine trockene Schematik und praktische Anleitung für Denjenigen, der sich mit den sogenannten schönen Wissenschaften befaſst. Aesthetisch haben sie keinen Werth. Er handelt darin zunächst „von der Erfindung schöner „Gedanken“, ein Thema, das er bis in den dritten Band hinein ausspinnt, dann „von der ästhetischen Methode oder der Anordnung „schöner Gedanken“ und endlich „von der Bezeichnung schöner „Gedanken“. Die *schönen Gedanken* sind also die Hauptsache. Was er aber darunter versteht, ist blos die äuſserliche rhetorische, resp. poetische Form, wofür Recepte gegeben werden sollen, als handele es sich um die Zubereitung irgend eines Präparats. Später (1757) gab er *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften* heraus, worin er die Baumgarten'schen Ansichten in breitester und trivialster Weise re-

producirte; auch gab er nach Baumgartens Tode eine Lebensbeschreibung desselben heraus.

Etwas selbstständiger ist Joh. Joachim Eschenburg, der Schüler Baumgartens. Er ist 1743 zu Hamburg geboren, wurde 1773 Professor der Schönen Wissenschaften am Carolinum in Braunschweig, wo er 1820 starb. Sein *Entwurf einer Theorie und Literatur der Schönen Wissenschaften*, welcher 1783 zu Berlin erschien, ist ganz, in einigen Sätzen mit fast wörtlicher Uebersetzung des Baumgarten'schen Lateins, im Geiste seines Lehrers geschrieben, nur daſs er die praktische Seite der Aesthetik mehr betont. Sie ist ihm wesentlich die „Theorie der sinnlichen Erkenntniſs des Schönen“, das „Schöne“ aber erklärt er als sinnliche Erkenntniſs der Einheit des Mannigfaltigen. Aehnlich spricht sich Eberhard (1739—1809), der bekannte Verfasser des „Synonymischen Handwörterbuchs“, einer „Theorie der schönen Wissenschaften“ und eines „Handbuchs der Aesthetik“ in vier Bänden, über das Princip der Aesthetik aus, indem er sie als die „Wissenschaft von den Regeln der Vollkommenheit für die sinnliche Erkenntniſs“ definirt.

Soweit und auch darin, daſs sie die Erkenntniſs des Schönen in ein Urtheil setzen, welches auf undeutlicher Vorstellung beruhe, stimmen sie nun ganz mit Baumgarten; darin aber 1. daſs sie in der sinnlichen Erkenntniſs selbst Unterschiede hervorheben, indem sie die Sinne nach dem Grade ihrer Deutlichkeit scheiden und nur die deutlicheren, Gesicht und Gehör, als Organe ästhetischen Wahrnehmens bezeichnen; 2. daſs sie das „Vergnügen am Schönen“, welches nach ihnen der letzte Zweck aller Künste und Wissenschaften ist, von dem Wohlgefallen an dem blos Angenehmen unterscheiden: in diesen beiden Punkten gehen sie, oder doch wenigstens Eschenburg über Baumgarten hinaus. Es ist dies allerdings ein geringer, aber immerhin ein Fortschritt. Sie machen auch einen etwas bestimmteren Unterschied zwischen der Vollkommenheit und der Schönheit, als Baumgarten es that, indem sie die Schönheit nicht als bloſse Vollkommenheit für die dunkle Vorstellung bezeichnen, sondern auf dem ästhetischen Gebiet selbst eine Differenz zwischen ihnen statuiren. Eberhard wenigstens definirt die (auch für die sinnliche Erkenntniſs vorhandene) *Vollkommenheit* schlechthin als „Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen“, während die *Schönheit* solche Uebereinstimmung ist, wenn sich damit noch die „Vorstellung eines Zwecks“ verbindet. — Eigentlich sollte man das Umgekehrte vermuthen; aber abgesehen von der Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Unterscheidung ist dieselbe insofern von Bedeutung, als sie zugleich die

Ansichten zwar über einzelne Punkte mannigfach auseinander, ohne daſs indeſs durch diese Differenzen wesentliche Momente des Begriffs berührt würden. Es ist deshalb weder nothwendig noch wäre es auch nur möglich, die sämmtlichen ästhetischen Popularphilosophen hier eingehend zu besprechen; auſser ihren Hauptvertretern, Sulzer, Moses Mendelssohn und Moritz, die näher zu betrachten wären, ist von einigen anderen nur die Erwähnung der Titel ihrer Werke erforderlich und etwa auf den Grad ihrer Betheiligung an der allgemeinen Aufgabe hinzuweisen. Letzteres möchte am füglichsten vorweg geschehen.

Von Gottlieb Schlegel erschien 1770 zu Riga eine *Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit und den schönen Wissenschaften*, worin er einerseits gegen die Naturnachahmung in der Kunst polemisirt, andrerseits die Schönheit in die vollkommne Sinnlichkeit setzt. Schon der alte Sulzer bemerkt witzig über ihn, daſs „Herr Schlegel, wahrscheinlich weil das Schöne nur für die „undeutliche Vorstellung vorhanden sei, die Meinung zu haben „scheine, man dürfe über die Schönheit auch nur undeutlich und „unbestimmt schreiben“. — Friedrich Büsching's *Aesthetische Lehrsätze und Regeln.* Hamburg 1774 (aus seinem Werk *Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften im Grundriſs* besonders abgedruckt) ebensowie Herwig's *Grundriſs der eleganten Literatur* und Schütz's *Lehrbuch zur Bildung des Verstandes und Geschmacks* sind mehr oder weniger geschickte Kompilationen. Schütz's Princip beruht darauf, daſs nur Das Wohlgefallen erregen dürfe, also als *schön* zu betrachten sei, was innerliche Güte besitze. — Joh. Christoph König schrieb einen *Versuch eines populären Lehrbuchs des guten Geschmacks* (Nürnberg 1780) und *Philosophie der schönen Künste* (Nürnberg 1784). Er stellt darin Betrachtungen an über die Natur und die verschiedenen Formen des „Schönen“ und „Häſslichen“ und giebt Vorschriften, um danach den Geschmack zu bilden. Es treten hier schon eine Menge Momente des Schönen auf, über die weitläufig räsonnirt wird, z. B. das „Erhabene“, das „Unerwartete“, das „Wunderbare“, die „Aehnlichkeit und der Kontrast“, das „Lächerliche“, das „Naive“, das „Interessante“ u. s. f. — Schon früher hatte Friedrich Just Riedel ein ähnliches Buch geschrieben: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (Jena 1767), das sich selber als einen „Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller“ ankündigt. Mit einer gewissen cynischen Naivetät ruft er aus: „Hier sind die Schriftsteller, welche ich vornehmlich „geplündert habe; ein Jeder mag, wenn er will, das Seinige wieder

„nehmen: Aristoteles, Horaz, Quinctilian, Longin, Vida, Boileau, „Bouhours, Rapin, Dübos, Batteux, Home, Gerard, Bodmer, Breitinger, Baumgarten, Schlegel, Ramler, Moses, Lessing, v. Hagedorn, „Winckelmann, Klotz, die Verfasser der Literaturbriefe und der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“. Allein Aristoteles und Lessing möchten kaum „etwas wiedernehmen“ oder ihr Eigenthum darin wiedererkennen, was Riedel sie sagen läſst. Das „Entweder-Oder“ spielt bei allen seinen Räsonnements die Hauptrolle. So sagt er (S. 29): „Der Endzweck eines schönen Produkts ist allemal das „Vergnügen. Dieses Vergnügen ist *entweder* blos sinnlich, *oder* es „gehört zum Theil für das höhere Begehrungsvermögen. Es ist *entweder* mit unmittelbarem Nutzen verknüpft, *oder* nicht. Dieser „Nutzen kann *entweder* zufällig sein *oder* nicht; er betrifft *entweder* „unmittelbar die Ueberredung und Belehrung *oder* er äuſsert sich „in den Bedürfnissen des menschlichen Lebens. Die Objekte der „schönen Kunst sind *entweder* solche, die . . . “ u. s. f. So ohne Unterbrechung geht es fort in lauter äuſserlichen Begriffsspaltungen, wovon die Nothwendigkeit nirgends ersichtbar ist, oder es werden auch bloſse Definitionen, sei es mit apodiktischer Sicherheit oder mit einem mildernden: „ich nenne Kunst u. s. f.“ gegeben. Einige Bemerkungen sind auffallend, z. B. seine Erklärung von „Schön„heit“ und „Häſslichkeit“. Er sagt (S. 17): „*Schön* ist, was ohne „interessirte Absicht sinnlich gefallen und auch dann gefallen kann, „wenn wir es nicht besitzen; *häſslich*, was auch dann miſsfällt, wenn „wir uns nicht vor dem Besitz desselben fürchten“. Das klingt schon ganz an Kant an. Er kommt dann ebenfalls auf das „Er„habene“, das „Naive“ u. s. f., wie oben König, spricht in besondern Kapiteln von „Licht, Schatten und Kolorit“, gleich darauf von „Schicklichkeit, Anstand, Würde und Tugend“, dann wieder über „das Pathos“, „das Interesse“, „die Grazie“, „von den Figuren“ u. s. f., kurz es ist ein merkwürdiges Gemisch von verständigen und zusammenhangslosen Dingen, Alles reich mit Citaten aus Dichtern und Gelehrten gespickt.

Dies mag eine ungefähre Vorstellung von der Weise geben, wie damals im Allgemeinen räsonnirt wurde, wobei dann äuſserlich noch zu bemerken, daſs man sich dabei oft eines witzigen und pikanten Styls befleiſsigte, der gegenüber dem trocknen und barocken Inhalt einen sonderbaren Eindruck macht. Solche „Theorien der schönen „Wissenschaften und Künste“, wie der gewöhnliche Titel lautet, lassen sich eine ganze Reihe aufzählen, wie auſser den bereits oben angeführten von Faber (Mainz 1767), Dan. Schubert (Münster

1781), Westenrieder (München 1778), Görny (Salzburg 1785), Steinbart (Züllichau 1785), Meiners (Lemgo 1787), Schott (Tübingen 1789), Schneider (Bonn 1790), Heydenreich (Leipzig 1790) u. A. m., nie unter zwei, oft in drei und mehreren Bänden.

198. Eine ernsthaftere Stellung zu der eigentlichen Aufgabe der Aesthetik nahm der ebenso verständige wie fleifsige Sulzer ein. Seine *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, welche in vier Bänden zu Leipzig im Anfang der 70er Jahre erschien, später nach seinem Tode mit starken Zusätzen von Blankenburg vermehrt, zuerst 1786, sodann in neuer Auflage von 1792 ab edirt wurde, ist eine Art von Reallexikon, welches das ganze Gebiet der Aesthetik, soweit dieses damals bekannt war, und das der Künste umfafst, indem die einzelnen Artikel, welche zum Theil bis zu vollständigen Abhandlungen anschwellen, alphabetisch darin geordnet sind. So hinderlich nun ein solches Zerreifsen von zusammengehörigen Begriffen, z. B. „Arie", „Gesang", „Musik" u. s. f., blos weil die so bezeichnenden Ausdrücke mit verschiedenen Buchstaben anfangen, für die logische Entwicklung derselben sein mag und so sehr es zu Wiederholungen zwingt, so hat es doch auch wieder den Vortheil, dafs man die Ansicht des Verfassers über einen bestimmten Begriff sofort erfahren kann. Ein zweiter noch gröfserer Vortheil ist der, dafs dadurch dem Verfasser die Möglichkeit gewährt wurde, bei jedem einzelnen Artikel die etwaige Literatur dazu anzugeben, was er denn nicht nur mit grofser Gewissenhaftigkeit thut, sondern sogar dem Leser seine Ansicht über jedes einzelne Werk, wenn es irgendwie von Bedeutung ist, nicht verhehlt. Erwägt man den im Ganzen unkritischen Zustand der damaligen gelehrten Literatur, obschon man vielleicht hinsichtlich des stofflichen Wissens gelehrter war als heut zu Tage, so kann man dem Sulzer'schen Werk, trotz vieler Einseitigkeit und Oberflächlichkeit in der Behandlung der Begriffe, doch in Bezug auf Klarheit, Vollständigkeit und Objektivität seiner Darstellung eine wohlverdiente Anerkennung nicht versagen.

Es mag hier noch bemerkt werden, dafs ***Johann Georg Sulzer*** in Wintherthur am 5. October 1720 geboren ist, zuerst in Zürich studirte und später nach Berlin ging, wo er 1747 Professor der Mathematik am Joachimsthalischen Gymnasium wurde. Nachdem er darauf nochmals die Schweiz besucht, nahm er eine Stellung an der neuerrichteten Ritterakademie zu Berlin an und starb daselbst am 27. Februar 1779. Es existirt von ihm eine Selbstbiographie, die durch Merian und Nicolai im Jahre 1809 herausgegeben wurde.

a) Was nun seinen Standpunkt in der Aesthetik im Allgemeinen, d. h. in principieller Hinsicht betrifft, so spricht er sich darüber in der Vorrede zur ersten Ausgabe sehr klar aus; er läfst uns durchaus darüber nicht in Zweifel, dafs er alle Schönheitsempfindung und alle Kunstwirkung nur unter dem sittlichen Gesichtspunkt betrachtet und mit dem Maafsstab der Moral mifst. Er unterscheidet zunächst mit Baumgarten zwei allgemeine, einander entgegengesetzte Vermögen des menschlichen Geistes, ein theoretisches, den Verstand, und ein praktisches, den Willen oder wie er sagt, das sittliche Gefühl, „auf deren Entwicklung die Glückse„ligkeit des gesellschaftlichen Lebens gegründet sein müsse". Hierin liegt nun sogleich die praktische Tendenz, dafs ihm das letzte Ziel alles Forschens nicht die Wahrheit, die Erkenntnifs des objektiven Wesens der Dinge, sondern „die Glückseligkeit des gesellschaftlichen Lebens" ist. Dieser verständig-humanistischen Grundlage aller Popularphilosophie: „Der Mensch und sein inneres Glück", ist alles Uebrige, Kunst, Wissenschaft und das Philosophiren darüber unbedingt untergeordnet und findet nur darin seinen letzten Zweck. So sagt er: „Aus einem öfters wiederholten Genufs des Vergnügens „an dem Schönen und Guten erwächst die Begierde nach demselben; „und aus dem widrigen Eindruck, den das Häfsliche und Böse auf „uns macht, entsteht der Widerwille gegen Alles, was der sittlichen Ordnung entgegen ist... Diese heilsamen Wirkungen „können die schönen Künste haben, deren eigentliches Geschäft es „ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute und eine starke „Abneigung gegen das Häfsliche und Böse zu erwecken. Aus diesem Gesichtspunkt habe ich bei Verfertigung des gegenwärtigen „Werkes die schönen Künste angesehen... und in dieser Stellung „entdeckte ich die wahren Grundsätze, nach denen der Künstler zu arbeiten hat, wenn er den Zweck sicher erreichen „will".

Diese Ansicht von dem moralischen Zweck der Kunst verrückt nun allerdings sofort das Centrum der Aesthetik und verlegt es in die Ethik. Dennoch erkennt man, dafs Sulzer's Opposition gegen die Frivolität und Unwahrheit der Kunst, wie sie der Unnatur der Zopfzeit zu Grunde liegt — denn diese hat er im Sinn — auf einem an sich richtigen Gefühl beruht; nur dafs er die Quelle dieser Unwahrheit in einem Besonderen (nämlich in der Immoralität, die nur eine andere Seite der Frivolität ist) statt im Allgemeinen (nämlich in der Unnatur) sucht. Man kann ihm daher, mit solcher Beschränkung, wohl beistimmen, wenn er ausruft: „Man hat durch

„den falschen Grundsatz, dafs die schönen Künste zum Zeitvertreib „und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedrigt „und aus den Musen, die Nachbarinnen des Olymps sind, irdische „Dirnen und Buhlerinnen gemacht“ ... „Es mufs jeden rechtschaffe„nen Philosophen schmerzen, wenn er sieht, wie die göttliche Kraft „des vom Geschmack geleiteten Genies so gar übel angewendet wird“ u. s. f. Es liegt ohne Zweifel, gegenüber dem entarteten Zustande der damaligen Kunst, eine Würdigkeit und Hoheit in dem übrigens bescheiden ausgedrückten Urtheil Sulzers über jenen Zustand, wenn er gleichsam sich entschuldigend bemerkt: „Wenn ich hie und da, „wo ich etwa von dem gegenwärtigen Zustand der Künste und des „Geschmacks spreche, etwas Unzufriedenheit äufsere, so mufs man „dies nicht als Verachtung und Tadelsucht aufnehmen. Ich habe „es darum hier vorausgesagt, dafs ich sehr hohe Begriffe von dem „Werth der schönen Künste und von dem Beruf eines Künstlers „habe. Wenn ich nach diesen Grundsätzen einen sogenannten witzi„gen Kopf, einen Menschen, der feine Kleinigkeiten macht, „nicht für einen wahren Dichter, einen Mann, der schön kolo„rirt oder fein zeichnet, darum noch nicht für einen rechten „Maler halte ... so ist dies nicht Verkleinerung des Talents ...“ u. s. f. Darin spricht sich nicht nur eine tüchtige Gesinnung aus, sondern es liegt darin auch ein respektabler Kern von Wahrheit. Uns dünkt, dafs dergleichen — namentlich wenn man die damalige Kunstmisere bedenkt — wohl auch noch heutigen Tages anzuerkennen wäre; um so mehr, als es ebensogut zum grofsen Theil auch noch auf die Gegenwart Anwendung findet. —

b) Hinsichtlich der substanziellen Seite seiner ästhetischen Anschauungsweise ist zuvörderst seine Definition der „Aesthetik“ anzugeben, welche er bezeichnet als „die Philosophie der schönen „Künste, oder die Wissenschaft, welche sowohl die allgemeine Theo„rie als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Ge„schmacks herleitet“. Er setzt dann hinzu — und in diesem Satze haben wir denn alle Elemente seines Standpunkts beisammen — dafs „da die Hauptabsicht der schönen Künste auf die Erweckung „eines lebhaften Gefühls des Wahren und Guten gehe“ — es ist charakteristisch, dafs er, statt die Empfindung für das Schöne hier allein anzuführen, dies gerade allein ausläfst — „die Theorie der„selben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntnifs und die Empfin„dungen gegründet sein müsse“. Hierin liegt nun: 1) dafs er die Aesthetik nur auf die *Künste* und zwar als Theorie derselben bezieht, nicht also als Philosophie der Kunst, geschweige denn des

Schönen überhaupt fafst; 2) dafs er hinsichtlich des Organs der Wahrnehmung für das Schöne durchaus auf dem Baumgarten'schen Standpunkt steht; 3) aber, dafs er hinsichtlich der den Künsten imputirten Tendenz auf das Sittliche (denn das meint er hier mit dem Wahren und Guten) von Baumgarten sich entfernt und also in dieser Beziehung sich den Popularphilosophen im engeren Sinne anschliefst. Im Grunde genügt dies, um seinen Standpunkt zu charakterisiren, weil durch die angegebenen Grundsätze alle näheren Betrachtungen über das Schöne sowohl wie über die Kunst ihrem Wesen nach bestimmt sind. Der Vollständigkeit halber erwähnen wir daher nun noch einige Bemerkungen über das *Schöne*.

c) Er geht hier davon aus, dafs „zwar alles Schöne gefalle und „zwar selbst dann, wenn wir von der Beschaffenheit der betreffenden „Dinge etwas erkennen, dafs aber deshalb nicht Alles, was gefalle, „im eigentlichen Sinne *schön* genannt werden könne“. Um nun das „Schöne im eigentlichen Sinne“ von den andern Ursachen des Wohlgefallens zu unterscheiden, müsse man die verschiedene Natur dieser Empfindung untersuchen. Einige Dinge gefallen uns nun, wie die Thiere, des Genusses halber: dies ist das sinnliche Wohlgefallen, andre ihrer inneren Vollkommenheit halber: dies Gefallen gehöre dem Verstande an. Das erstere erkenne von der Beschaffenheit der Dinge nichts, das zweite erkenne sie *deutlich*. Zwischen diesen gebe es nun eine dritte Klasse, die „etwas von „der einen und der andern Art an sich hat“: dies sei dasjenige Wohlgefallen, welches man an Dingen habe, die wohl Aufmerksamkeit erregen, aber doch ohne deutliche Vorstellung ihrer Beschaffenheit Vergnügen bewirken. Diese Eigenschaft der Dinge sei die Schönheit. „Das Schöne gefällt uns ohne Rücksicht auf den „Werth des Stoffes, wegen seiner Form oder Gestalt, die sich den „Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt“. Er wählt nun das Beispiel des Diamants, um daran die dreifache Art des Gefallens zu zeigen. „Wegen seines Werthes im Handel gehört er „in die Klasse des *Guten*“ (hier wird freilich das Gute sehr nie„drig gefafst als das materiell Werthvolle), „nach seinem Glanz und „dem Feuer der Farben, die darin spielen“, (richtiger wäre die regelmäfsig geschliffene Form anzuführen gewesen), „gehört er in die „Klasse des *Schönen*, nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die „Klasse des *Vollkommnen*“. Er protestirt dann noch gegen die Identificirung des Schönen mit dem Vollkommenen und versucht zu bestimmen, „wie jene Form beschaffen sein müsse, wodurch das „Schöne gefällt“. Er findet, dafs „sich die Eigenschaften des Schö-

„nen auf drei Hauptpunkte bringen lassen: 1) die Form im Ganzen „betrachtet mufs bestimmt und ohne mühsame Anstrengung gefafst „werden; 2) sie mufs Mannigfaltigkeit fühlen lassen, aber in der „Mannigfaltigkeit Ordnung; 3) das Mannigfaltige mufs so in Eins „zusammenfliefsen, dafs nichts Einzelnes besonders rührt.“ In allem Diesen sind richtige Gesichtspunkte für die Bestimmung des Begriffs genommen, aber sie sind nicht entwickelt und also auch nicht von nothwendiger Geltung. Er geht dann noch weitläufiger auf die drei Punkte ein, aber nur um sie dem gewöhnlichen Vorstellen plausibler zu machen, nicht um sie tiefer zu fassen, und kommt zu dem Resultat, dafs diese *formale Schönheit* eigentlich nicht von grofsem Belang sei, sie sei „nur die äufsere Form, worin sowohl gute als „schlechte Dinge erscheinen können, sie verleihe ihnen auch kei„nen inneren Werth“ u. s. f. Die höhere Gattung des Schönen „entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommnen, des Schönen und „Guten; dies erweckt nicht blos Wohlgefallen, sondern wahre innere „Wollust, die sich oft der ganzen Seele bemächtigt und deren Ge„nufs Glückseligkeit ist“. Er kündigt endlich an, dafs er in einem zweiten, noch umfangreicheren Artikel auf diese „höhere Schönheit“ eingehen wolle; es zeigt sich aber, dafs er hier, wahrscheinlich unter den Eindrücken, die er durch die inzwischen erschienenen Schriften von Mengs und Winckelmann, auf die er auch hinsichtlich der „weiteren Zergliederung der Schönheit“ verweist, empfangen hatte, wesentlich die Schönheit der menschlichen Gestalt im Auge hat und dabei allerdings auch an die Uebereinstimmung des inneren Wesens (hinsichtlich des Alters, des Geschlechts, der Kraft, der Neigungen u. s. f.) mit den äufseren Form erinnert, schliefslich aber dann doch diese Uebereinstimmung des Innern und und Aeufsern, welche er „Ausdruck des inneren Charakters durch „die äufsere Gestalt“ nennt, von dem Gebiet des natürlichen Zusammenhangs auf den eines sittlichen hinüberspielt. So kommt er denn zu dem Schlufs, womit er gleichsam die Definition der menschlichen Idealgestalt zu geben meint, „dafs derjenige der schönste „Mensch sei, dessen Gestalt den in Rücksicht auf seine „ganze Bestimmung vollkommensten und besten Men„schen ankündigt“. —

199. Dies ist nun allerdings das Verkehrteste, was über Schönheit gesagt werden kann. Denn wenn die *Vollkommenheit* und *höchste Güte* in der möglichst grofsen geistigen und sittlichen Erhebung des Menschen über den Naturzustand besteht, so lebt sie mit diesem nothwendig in einem fortdauernden Kampf; sie ist gezwungen, das blos Natürliche zu unterdrücken und damit die Schönheit selbst, die an der natürlichen Vollkommenheit participirt, zu opfern um höherer, nämlich rein geistiger Zwecke willen. „Die höchste „Intelligenz und die höchste Sittlichkeit in der vollkommensten Ge„stalt“ ist daher einfach ein Widerspruch, und wenn später wohlweislich nicht mehr hievon, sondern nur noch von der „schönen „Seele im schönen Körper“ geredet wurde, so ist damit eben der Widerspruch eingestanden und aufgedeckt, denn die *schöne Seele* ist selber (wenn sich damit überhaupt ein bestimmter Begriff verbindet) gegen den kultivirten Geist etwas Naturhaftes, keineswegs also im Sinne intellektueller oder sittlicher Bildung ein Produkt geistigen Strebens. Mit solcher *schönen Seele* kann sich daher wohl die körperliche Schönheit verbinden, aber eine Nothwendigkeit, ein innerer Kausalnexus waltet keineswegs dabei ob; woraus denn schliefslich auch in dieser Beziehung folgt, dafs die Schönheit überhaupt gegen den Geist etwas Indifferentes sei (im specifischen Sinne des Worts), nämlich wenn so schlechthin von der Schönheit der Gestalt als dem Symbol gleichsam oder gar als der Verkörperung geistiger Vollkommenheit gesprochen wird. Sondern wenn von geistiger Schönheit die Rede sein darf, so bedeutet dieser Ausdruck im strengen Sinne nur Dies, dafs die Kategorien der Einheit, Mannigfaltigkeit, Harmonie u. s. f. aus der Sphäre der Anschaulichkeit auf die geistige übetragen werden. In solcher Weise mag man denn auch von „schönen Seelen“ und „schönen Geistern“ sprechen. Etwas ganz Anders ist jedoch diejenige gegen die blos formale Schönheit höhere Stufe der Schönheit, in welcher sich der Geist oder, wenn man will, die Seele direkt offenbart, nämlich die Schönheit des Ausdrucks im Blick und in den Geberden, wie im Rythmus der Bewegung. Aber auch diese höchste Erscheinung des Schönen ist immer an die Sphäre des Anschaulichen gebunden. In diesem Sinne sagt man wohl, dafs ein an sich häfsliches Gesicht einen schönen Ausdruck erhalte, wenn das Innere von einem erhabenen Gedanken erfüllt sei, u. s. f. — Diese Bestimmungen hält nun Sulzer nicht auseinander, sondern vermischt oder verwechselt sie, indem er schlechthin die äufsere Gestalt, sofern sie schön ist, als Ausdruck eines Innern fafst; womit ohne Zweifel die Sphäre der Anschaulichkeit als selbstständigen Gebiets der formalen Schönheit überhaupt verlassen ist. —

Gegen diese bornirte Auffassung mufste nothwendig eine Reaction eintreten, und zwar zunächst zu Gunsten der Selbstständigkeit der formalen Schönheit der menschlichen Gestalt oder

bestimmter ausgedrückt des „plastischen Ideals“. Diese Reaction wird durch Winckelmann und Lessing vertreten, aber insofern in einseitiger Weise, als sie die andere Seite, nämlich die Schönheit der ausdrucksvollen Bewegung als Wiederschein eines Inneren, entweder (wie Winckelmann) ebenfalls nur als plastische fassen, oder (wie Lessing) dagegen indifferent bleiben. Es liegt hierin zugleich der Fortschritt über den Sulzer'schen Standpunkt hinaus angedeutet. Ehe wir denselben näher betrachten, haben wir jedoch noch einige andere Vertreter der verständigen Popularästhetik in's Auge zu fassen, welche jenen Fortschritt zum Theil schon vorbereiten. *

200. Zu diesen gehören zunächst Moses Mendelssohn und Moritz. Uebrigens spinnt sich die popularphilosophische Betrachtungsweise mit der mehr oder weniger stark betonten Tendenz auf das Ethische noch viel weiter, ja in mannigfachen Schattirungen bis in die neueste Zeit hinein fort, aber sie bietet hinsichtlich der Charakteristik des principiellen Standpunktes für die Kritik keine wesentlich neue Seite und also kein näheres Interesse dar.

Moses Mendelssohn, Sohn eines jüdischen Schulmeisters in Dessau, Namens Mendel, ist am 10. September 1729 geboren; er widmete sich aus eigener Neigung privatim dem Studium der Philosophie und ging 1745 nach Berlin, wo er anfangs als Erzieher im Hause eines Kaufmanns, sodann als Aufseher in dessen Fabrik lebte. Er wurde hier mit Lessing, Nicolai, Abbt und andern Notabilitäten bekannt, betheiligte sich an der Herausgabe der *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, deren eifriger Mitarbeiter er war, und starb am 4. Januar 1786. Zu seinen hierher gehörigen Schriften gehören die *Briefe über die Empfindungen* (Berl. 1753), *Morgenstunden* (Berl. 1785), besonders aber die *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Wissenschaften und Künste* (im I. Bande S. 331 ff. der Bibliothek d. sch. W.) und *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (im II. Bande S. 95 ff. seiner „Philosophischen Schriften“ Berl. 1771). Auch findet sich Manches in seiner Schrift *An die Freunde Lessings* (Berl. 1786), die gegen Fr. Jacobi gerichtet ist. —

Mendelssohn stellt sich, wie Sulzer, darin durchaus auf den Standpunkt Baumgarten's, dafs er „die Schönheit als sinnlich erkannte Vollkommenheit“ erklärt und die „Erkenntnifs desselben „auf undeutlicher Vorstellung beruhen“ läfst. Ja, er geht hierin so weit zu behaupten[1]), „dafs wir unglücklich sein würden, wenn sich

[1]) Briefe über die Empfindungen.

„alle unsre Empfindungen plötzlich zu reinen und deutlichen Vorstellungen aufheiterten“. Es liegt hierin das Richtige, dafs die Wahrheit als solche mit der Empfindung, also auch mit der des Glücks, nicht zu thun hat, zugleich aber auch das Falsche, dafs, wenn die glückliche Empfindung aufgehoben wird, dadurch die Empfindung unglücklich werden müsse, während in solchem Falle vielmehr die Empfindung überhaupt aufgehoben oder doch als indifferent gesetzt ist. Hier haben wir also wieder den gewöhnlichen Fehlschlufs des reflektirenden Verstandes, der aus der Negation des einen Moments eines abstrakten Gegensatzes die Position des andern folgert.

Tiefer, obwohl immerhin einseitig, fafst Mendelssohn dann diesen Unterschied der deutlichen Erkenntnifs von der undeutlichen, indem er sagt: „Der Schöpfer hat kein Gefallen am Schönen; er „zieht es nicht einmal dem Häfslichen vor“. Der Grund jedoch, dafs „zum Gefallen am Schönen das Erkennen der Einheit im Mannigfaltigen gehöre und Gott nur das Mannigfaltige erkenne“, ist wunderlich genug, man erwartet eher das Gegentheil. Richtiger wäre zu sagen, dafs die Kategorien „Schönheit“ und „Häfslichkeit“ nicht an sich, sondern nur in ihrer Beziehung zum anschauenden Subjekt wesenhafte Qualitäten enthalten. Aus demselben Grunde pafst auch der Ausdruck *Schönheit* nicht auf die Natur schlechthin, sondern nur hinsichtlich ihrer Beziehung auf das anschauende Subjekt. Eine rein objektive Naturschönheit wäre die Vollkommenheit, d. h. die Uebereinstimmung des Naturgegenstandes mit seinem Begriff. Dieser aber wurzelt wesentlich im Leben der Gattung, als höchsten Zwecks und Inhalts der individuellen Vollkommenheit. Damit wird aber der Begriff der Schönheit überhaupt aufgehoben, denn von diesem Gesichtspunkt wäre eine Kröte oder sonstiges Gewürm, das in seiner Art vollkommen ist, *schöner* als ein in der seinigen nicht so vollkommnes, aber edleres Thier; was Niemand wird behaupten wollen. Eine andere Art der Vollkommenheit ist die, welche sich in der Stufenfolge der Organismen offenbart, wie denn die Auster (nicht ein bestimmtes Exemplar dieser Art, sondern der Gattungsbegriff „Auster“) weniger vollkommen als der Fisch, der Fisch weniger als der Vogel, dieser weniger als das Säugethier, unter den Säugethieren dann wieder die niederen Gattungen unvollkommner als die höheren u. s. f., nicht nur erscheinen, sondern auch sind. Aber auch diese Stufenfolge der Vollkommenheit ist als Stufenleiter des Schönen in der Natur nur für die Anschauung, und auch hier nur beschränkt vorhanden, wie denn die höhere Schönheit der Krystalle, Muscheln, Pflanzen u. s. f. gegen die gewisser Orga-

nismen beweist. An sich ist jene Stufenleiter der Vollkommenheit nur eine solche des Lebens. — Dem Aehnliches meint im Grunde auch Mendelssohn, wenn er sagt, „Gott ziehe das Schöne nicht dem „Häfslichen vor“, denn dies bedeutet doch nur, dafs für den Schöpfer diese Kategorien für den wesentlichen Endzweck seines Schaffens keine Geltung haben. Wenn er aber an einer andern Stelle bemerkt, dafs „der Schöpfer seinen Zweck verfehlt hätte, wenn dieser auch auf „Schönheit gerichtet gewesen wäre“, so geht er über das wahre Ziel hinaus. Denn es ist nicht abzusehen, warum „der Schöpfer“ neben dem eigentlichen Zweck, nämlich der Erschaffung und Erhaltung des Lebens, nicht auch noch die Schönheit der geschaffenen Dinge sollte bezweckt haben. Schon der alte Cicero hat darauf aufmerksam gemacht, dafs die Natur nicht blos auf den Nutzen ausgehe, sondern auch blos auf Schönheit, wie der an sich nutzlose prachtvolle Schweif der Pfau beweise (vergl. S. 209).

Die Empfindung der Schönheit ist für Mendelssohn deshalb im Verhältnifs zu der reinen Erkenntnifs des Wesens der Dinge eine *Beschränktheit* und beruht auf *Unvermögen*; etwa wie das reine Licht erst durch die materielle Brechung der Strahlen zur Farbe und dadurch „schön“ wird; nicht in dem Sinne „schön“, dafs das Licht weniger schön erschiene, sondern die Kategorien „schön“ und „häfslich“ treten überhaupt erst auf, sobald diese Berührung des Lichts mit der Materie und solche Afficirung desselben durch dieselbe stattgefunden hat: bis dahin ist das Licht selbst als reines gegen solche Bestimmung indifferent. — Wenn nun auch Mendelssohn dies nicht mit solcher Schärfe ausdrückt, so basiren seine Reflexionen doch wesentlich auf diesem Grundgedanken. Dafs darin etwas an sich Richtiges liegt, ist gar nicht zu leugnen; schon die Erinnerung daran, dafs, um den Vergleich fortzuführen, das reine Licht ebensowenig wie die vollkommne Dunkelheit zu sehen ist, deutet darauf hin. Denn das Nicht-Vorhandensein für das Auge schliefst eben jede solche Bestimmung wie „schön“ oder „häfslich“ überhaupt aus, weil dazu das Moment der Anschauung gehört. So handele es sich auch bei der reinen Erkenntnifs nicht um das *Sehen*, d. h. um die mit materiellen Vorstellungen behaftete Anschauung, sondern um das Denken; und nur wenn der Inhalt dieses Denkens der Vorstellung ädäquat gemacht, d. h. gewissermaafsen materialisirt wird, trete statt des Wahren die Kategorie des „Schönen“ auf.

So weit könnte man also Mendelssohn hinsichtlich des Unterschieds des *Vollkommnen* von dem *Schönen* Recht geben. Indem er nun aber den Accent auf die untergeordnete Stellung des letzteren gegen das Vollkommne oder, genauer gesprochen, auf die Beschränktheit der sinnlichen Anschauung gegen das verständige Erkennen legt, erscheint ihm das Schöne selbst als ein Niedereres gegen das Wahre, welches letztere er ohne Weiteres mit dem Guten identificirt. So gelangt er zu der Forderung, dafs der Mensch, welcher das Schöne nur mittels dunkler Vorstellung und sinnlicher Anschauung erkenne, in der Kunst die Aufgabe habe, es dadurch zu einer höheren Stufe zu erheben, dafs er es mit dem Gehalt des Wahren und Guten erfülle, um es dem höchsten Vollkommnen gleichsam analog zu machen. Diese Forderung führt ihn denn ebenfalls schliefslich dazu, der Kunst einen ethischen Zweck zu octroyiren, so dafs sie geradezu in seinem Sinne einen fast pädagogischen Charakter erhält. Je mehr die Kunst diesem Zweck diene, desto nützlicher sei sie, und desto höher auch ihre (künstlerische) Schönheit. Hiemit läuft also sein Reflektiren ebenfalls in die seichte Bahn der moralischen Betrachtung aus, auf welcher allerdings für die Erkenntnifs des wahren Begriffs der Schönheit kein Heil zu erwarten ist. — Dieser schwache Punkt ist es, an welchem der übrigens ziemlich auf demselben moralischen Standpunkt stehende Moritz anknüpft, um sich in eine Opposition zu Mendelssohn zu setzen, die indefs wesentlich auf einem Mifsverständnifs der von Letzterem aufgestellten Forderung beruht, dafs die Kunst (in ethischem Sinne) nützliche Zwecke zu verfolgen habe. *

201. ***Karl Philipp Moritz***, zu Hameln im Jahre 1757 geboren, lernte zuerst die Hutmacherei, studirte dann in Wittenberg, kam später als Lehrer nach Dessau und endlich nach Berlin; hier unterrichtete er am Grauen Kloster und als Professor an der Akademie der Künste. Er machte verschiedene Reisen nach England und (1786) nach Italien, wo er Göthe kennen lernte. Er starb 1793 zu Berlin. Er ist besonders durch seine *Götterlehre* und durch seine Selbstbiographie in dem philosophischen Roman *Anton Reiser* bekannt geworden. Für uns ist, aufser einem Aufsatz *Ueber die Schönheit* in der Berliner Monatsschrift vom März 1785, besonders von Interesse seine kleine Schrift *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen* (Braunschweig 1788).

Das Mifsverständnifs, in welches Mendelssohn hinsichtlich der Aufgabe der Kunst verfiel, beruhte, wenn man es genauer betrachtet, auf einer Vermischung und Verwechslung der beiden Seiten des Begriffs des „Zweckmäfsigen“, indem er es zuerst im Sinne der Uebereinstimmung der Gestaltung mit der Idee, also als objektive Zweckgemäfsheit, dann aber als äufsere, für das Subjekt vor-

handene Zweckmäfsigkeit gebraucht. Letztere allein ist das *Nützliche*, während jene das *Vollkommene* ist. In dem „Guten“ liegt ganz derselbe Doppelsinn. Ein Ding ist entweder an sich gut, sofern es seinem Begriff entspricht, oder für uns, sofern es unserm eignen Zweck entspricht. Wenn er nun von der Kunst forderte, dafs sie das Vollkommne oder das Gute darstelle, so würde dagegen nichts einzuwenden sein, wenn dies nur im objektiven Sinne gemeint wäre; wenigstens würde eine solche Forderung dem Wesen der Kunst nicht gradezu widersprechen. In der That ist es ja auch das Gute oder das Wahre, worauf die Kunst abzielt, nur nicht in dieser specifischen Form, sondern in der Form des Schönen. Ebenso wenig als das Schöne in seinem Inhalt dem Guten und Wahren widerspricht, ebensowenig widerspricht also jene Forderung im letzten Grunde dem Wesen der Kunst. Indem aber Mendelssohn das Gute, welches das objektiv Zweckgemäfse ist, im subjektiven Sinne (als Zweckmäfsiges) nimmt und die Aufgabe der Kunst dahin formulirt, sie habe das für den Menschen Gute, d. h. das „Sittliche“, als solches darzustellen, so tritt sofort der innere Widerspruch zu Tage. Dennoch aber ist dieser Begriff des sittlichen Zwecks der Kunst noch weit von dem schlechthin „Nützlichen“ entfernt, welches Moritz dem Mendelssohn'schen Gedanken substituiren möchte. An dieses Mifsverständnifs seinerseits knüpft nun, wie bemerkt, Moritz an.

202. In seiner oben erwähnten kleinen Schrift „Ueber die bildende Nachahmung des Schönen“ geht er zunächst vom Begriff der *Nachahmung* aus, indem er ganz fein die Kopirung des blos Aeufserlichen von dem Nachbilden (Nachstreben eines Vorbildes) unterscheidet[1]), und deutet dann an, dafs der Begriff der Nachahmung ein völlig verschiedener sei, ob man ihn auf das *Schöne* oder auf das *Gute* beziehe. Zur Erläuterung dieses Gegensatzes zieht er dann einerseits noch das *Edle*, andrerseits das *Nützliche* heran und vergleicht nun diese vier Kategorien nach ihrem Inhalt und der Form ihrer resp. Wirkungen auf die Vorstellung. Die Stufenfolge, welche aber einen Kreis bildet, ist nun die: Nützlich, Gut, Edel, Schön. Denn, sagt er, das „Nützliche“ braucht noch nicht gut,

[1]) Es kann auffallen, dafs der gewiegte Grammatiker, der sogar ein Buch über die Verschiedenheit des „Mir“ und „Mich“ geschrieben (die also schon damals für die Berliner etwas problematisch gewesen zu sein scheint) nicht auf die doppelte Bedeutung des Nachahmens, je nachdem es mit dem Dativ oder Accusativ verbunden wird, aufmerksam geworden ist. Denn „Einen Menschen nachahmen“ unterscheidet sich von „Einem nachahmen“ grade wie *Kopiren* und *Nachstreben*. Jenes umfafst die Totalität der äufseren Erscheinung (wie beim Schauspieler, der eine historische Persönlichkeit kopirt), dieses das partielle Nachbilden einer bestimmten Seite, z. B. einer Handlung oder der Handlungsweise überhaupt.

das „Gute“ noch nicht edel, das „Edle“ noch nicht „schön“ — und (hier schliefst der Kreis) das „Schöne“ noch nicht nützlich zu sein. Indem er ferner das *noch nicht* so heraushebt, dafs daraus die Negationen der obigen vier Begriffe entstehen, nämlich „unnütz“, „schlecht“, „unedel“ und „häfslich“, vertieft er sich in eine Reihe von Kombinationen, die weiter nichts als eine Art logisches Rechenexempel darstellen. Er sagt (S. 14): „So verträgt sich schön und „edel zwar mit unnütz, aber nicht mit schlecht und unedel; nütz„lich mit schlecht und unedel, aber nicht mit unnütz; gut verträgt „sich mit unedel, aber nicht mit schlecht und unnütz; unedel mit „gut und nützlich, aber nicht mit schön; schlecht mit nützlich, aber „nicht mit schön und gut; unnütz mit schön, aber nicht mit gut „und nützlich“. Das klingt nun sehr tief, weil man bei jeder Antithese genöthigt ist, sich den Inhalt der Begriffe immer von Neuem vorzustellen; ein Zwang, der nur äufserlich der Koncentration des Nachdenkens ähnlich ist: im Grunde aber sind solche Kombinationen ganz oberflächlich und nichtssagend. Wie wenig dadurch für die Bestimmung des Schönen herauskommt, geht daraus hervor, dafs Moritz gleich darauf bemerkt, dafs man zu einem richtigen Begriff des Schönen nur durch die Vorstellung von Dem gelange, was das Schöne nicht zu sein braucht, „indem wir Alles, was „nicht dazu gehört, um dasselbe her hinweg und also wenigstens „den wahren Umrifs des leeren Raumes denken, wohinein das „von uns Gesuchte, wenn es positiv gedacht werden könnte, „nothwendig passen müfste“. Das armselige Resultat von allem Diesen ist denn auch nur dies, dafs das „Schöne“ und „Nützliche“ verschiedene Dinge seien. Aus diesem Wirrwarr von Gegensätzen kommt er nun lediglich durch dieselbe Verwechslung von *zweckmäfsig* und *zweckgemäfs* heraus, in die Mendelssohn verfiel, aber merkwürdiger Weise umgekehrt. Denn während dieser den objektiven Inhalt (d. h. das Gute) subjektivirte (als Sittliches), objektivirt Moritz das Nützliche in's Zweckgemäfse. Er definirt nämlich den *Nutzen* als „die Beziehung eines Dinges“ (nicht auf das Subjekt, sondern) „als Theil betrachtet, auf einen Zusammenhang von „Dingen, den wir uns als Ganzes denken“. Damit fällt aber seine ganze Theorie von den obigen vier Begriffen zusammen, wo das *Nützliche* ausdrücklich als Beziehung auf ein draufsen befindliches Subjekt gefafst wurde. Indefs gelangt er, wenn auch durch einen völligen Widerspruch mit sich selbst, wenigstens damit zur Idee eines *Ganzen* und, durch einen neuen logischen Luftsprung, zu der Bestimmung des *Schönen* als eines „unnützen Ganzen“. Er

sagt: „Hieraus (?)[1]) sehen wir also, dafs eine Sache, um nicht nütz-„lich sein zu dürfen, nothwendig ein für sich bestehendes Ganzes „sein müsse (!), und dafs also (!) mit dem Begriff des Schönen“ (wovon hiebei gar nicht die Rede war) „der Begriff von einem für „sich bestehenden Ganzen unzertrennlich verknüpft ist“. Ob aber logisch oder nicht: es wird immerhin eine Bestimmung des Schönen aufgestellt, nämlich dafs es „ein für sich bestehendes Ganzes sei“, und durch die zweite Bestimmung vervollständigt, dafs, da das Schöne für die Anschauung (Sinne oder Einbildungskraft) vorhanden sei, dieses Ganze von den Sinnen oder der Einbildungskraft „in „seinem ganzen Umfange umfafst“ werden müsse. —

203. Hierauf beschränkt sich im Grunde die ganze Theorie von Moritz, denn alles Uebrige ist theils Konsequenz davon theils Abschweifung in's Phantastische, wie er denn seine Abhandlung mit den poetisch klingenden, aber eine völlige Gedankeninsolvenzerklärung enthaltenden Worten schliefst: „Und von sterblichen Lippen „läfst sich kein erhabeneres Wort vom Schönen sagen, als: es ist“. Die Hauptsache für die Aesthetik ist aber nicht, blos zu sagen, dafs das Schöne sei, sondern was es sei. Dies giebt nun Moritz auf, indem er (S. 27) sagt: „Das Schöne kann nicht erkannt, es mufs hervor-„gebracht — oder empfunden werden“. Dann nützt ja aber Alles Reden darüber nichts, und es ist gar kein erdenklicher Grund dafür zu finden, warum Moritz selber denn soviel darüber geredet. Weder zum „Hervorbringen“ noch zum „Empfinden“ der Schönheit bedarf es der Worte.

Wir könnten hier mit Moritz abschliefsen, wenn wir nicht noch eine Aeufserung desselben anführen müfsten, welche beweist, dafs er sich in seiner eigentlichen Anschauungsweise weder von Mendelssohn noch von Sulzer allzusehr entfernt. Es ist — sofern die aus den vier Kategorien des Nützlichen, Guten, Edeln, Schönen hergestellten Kombinationen Geltung haben sollen, — abermals die inkonsequente Vergesellschaftung von *körperlicher Schönheit* und *Seelenschönheit*. Er identificirt nämlich das Seelenschöne mit dem Edeln und sagt dann im vollen Widerspruch mit sich selbst (S. 7): „Insofern nun „aber die äufsere Schönheit zugleich mit ein Abdruck der inne-„ren Seelenschönheit ist, fafst sie auch das Edle in sich, und sollte „es ihrer Natur nach eigentlich stets in sich fassen“. Das heifst entweder: Wenn ein Mensch zugleich schön und edel ist, so kann

[1]) Es ist nämlich in dem Voraufgehenden keine Spur einer logischen Nothwendigkeit enthalten, wodurch sich dieses „Hieraus“ rechtfertigte.

man seine Schönheit als einen Abdruck seines inneren Adels betrachten (was blofse Selbsttäuschung wäre), oder: „Wo äufsere Schönheit vorhanden ist, mufs man auf ein edles Innere schliefsen (was durch den Zusatz, dafs es immer so sein sollte, selber widerlegt wird). Aber abgesehen von dem Mangel an Logik, der schon darin liegt, dafs Das, was geschlossen werden soll, bereits in dem Vordersatz enthalten ist — denn die Frage, ob äufsere Schönheit Ausdruck innerer Güte sein kann, wird ja in dem „zugleich mit“ schon bejaht — stellt sich Moritz mit solcher Anschauung ganz auf den Sulzer'schen Standpunkt,[1]) indem auch er die formale Schönheit nicht von der Schönheit des Ausdrucks unterscheidet.

Was er dann noch über das uninteressirte Wohlgefallen am Schönen im Gegensatz zu dem Vergnügen, welches das Nützliche gewährt, sagt und die Folgerungen, welche er daraus für das künstlerische Schaffen zieht, das nicht auf einen Zweck, der aufserhalb des Schönen liegt, hinarbeiten dürfe, ist zwar nur sehr aphoristisch ausgedrückt, enthält aber doch schon den Keim jener Theorie, die weiterhin durch Lessing mit ausdrücklicher Bestimmtheit aufgestellt wird, nämlich in dem Satze, dafs der wahre Zweck und eigentliche Inhalt der Kunst das Schöne und nur das Schöne sei. — Dieser Satz und die inhaltsschweren Folgerungen, welche daraus für die Auffassung des Schönen überhaupt, sodann für die Bestimmung des Begriffs der Kunst als der Verwirklichung des Ideals, endlich für die Abgrenzung der Künste gegeneinander gezogen werden, machen allem bisherigen Reflektiren vom Standpunkt moralischer Nutzbarkeit ein Ende und führen so die Aesthetik des 18. Jahrhunderts auf eine höhere Stufe der Betrachtung.

Kap. V.

Zweite Stufe. Winckelmann und Lessing, als Begründer der objektiven Kunstkritik, und die Popularästhetik dieser Stufe.

§. 35. Der allgemeine Standpunkt dieser Stufe.

204. Der allgemeine Charakter der neuen Phase in der Entwicklung der Aesthetik, in welche wir nunmehr eintreten, wird aus-

[1]) Vergl. oben No. 198 Schlufs und 199. (S. 364 ff.)

schliefslich durch die Stellung bestimmt, welche die durch Winckelmann und Lessing begründete objektive Kunstkritik einerseits zu der voraufgehenden Stufe der Baumgarten'schen „Aesthetik", andrerseits zu der ihr folgenden Stufe der Kant'schen „Kritik der „Urtheilskraft" einnimmt. Sie wurde oben bereits in flüchtigen Zügen[1]) angedeutet: hier haben wir es nun zunächst nur mit der ersten Seite dieses Doppelverhältnisses zu thun, nämlich mit der Betrachtung des Fortgangs in dem Entwicklungsprozefs des ästhetischen Bewufstseins, welcher sich in der Reaction gegen den abstrakten Formalismus des Aesthetisirens auf der Basis der Wolff'schen Schule offenbarte. Dieser Fortgang ist ein ungeheurer. Seine ganze Weite und Tragweite kann aber erst dann ermessen werden, wenn wir einen Blick auf den Zustand des damaligen Kunstanschauens im Allgemeinen werfen. Denn was als Hauptmoment für die Verständigung über die Winckelmann-Lessing'sche Kritik erscheint, ist nämlich zunächst nicht die Reaction gegen die theoretisirende Aesthetik Baumgartens und was sich derselben anschliefst, sondern die Reaction gegen das praktisch-ästhetische Bewufstsein der damaligen Zeit überhaupt, und zwar sowohl in Hinsicht des Anschauens und Urtheilens im Allgemeinen als hinsichtlich des Kunstschaffens im Besondern. Gegen die systematische und Popular-Aesthetik tritt die objektive Kritik schon deshalb in keine direkte Opposition, weil sie selber systemlos ist und auch hinsichtlich des Objekts, mit dem sie sich beschäftigt, auf einem gänzlich veränderten Boden steht. Ihre Reaction hiegegen ist daher nur eine indirekte und sekundäre; direkt dagegen richtet sie sich gegen die allgemeine Kunstanschauung überhaupt und gegen den künstlerischen Geschmack der Zeit. Diese beiden Momente also sind es, welche, sofern sie Bedingungen und Objekte der kritischen Reaction sind, die negative Seite des Fortschritts, der sich in Winckelmann und Lessing vollzieht, darstellen; sie sind daher auch zunächst in's Auge zu fassen, um daraufhin dann die andere, positive Seite und Bedeutung der objektiven Kritik zu würdigen. Das Dritte endlich ist die Aufzeigung der Grenze, welche diese positive Seite in sich selbst besitzt, und welche ihrerseits die Forderung zu einem weiteren Fortgang enthält. Dies wäre im Allgemeinen der Gang unserer Betrachtung.

205. Was nun zuerst die allgemeine Kunstanschauung in der Mitte des 18. Jahrhunderts oder, genauer gesprochen, der all-

[1]) Siehe oben No. 188. 189. (S. 343 ff.)

gemeine Geschmack in Dingen der Kunst, betrifft, so herrschte darin, wie in der Kunst selbst, eine völlige Ernüchterung. Es war allerdings nothwendig für die Kunstanschauung und das Kunstschaffen, dafs sich die Kunst nach ihrer Loslösung und Befreiung von dem geistlichen Inhalt, an den sie seit länger als einem Jahrtausend gebunden war — einer Befreiung, die wesentlich mit als eine Seite der geistigen Reformation am Ende des 15. Jahrhunderts zu betrachten ist — vor allen Dingen, ihre Emancipation benutzend, sich des mannigfaltigen Reichthums der weltlichen Schönheitsgebiete zu bemächtigen und so die bis dahin als selbstständig unbekannten Sphären der „Landschaft", des „Genres" und des „Stilllebens" für die Malerei zu erobern[1]) streben mufste. Zugleich lag aber auch in dieser successiven Bewältigung und Besitzergreifung der verschiedenen Kunstgebiete der Keim ihrer Entkräftung, weil der Fortgang bis zum letzten niedrigsten Gebiet — dem Stillleben — zugleich ein Herabsteigen des künstlerischen Genius von dem erhabenen Standpunkt der religiösen Malerei, d. h. von der reinen Idealität zur nüchternen Materialität, ja zur trivialen Gemeinheit in sich schlofs. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn wir uns in der citirten Stelle des Ausdrucks bedienten, dafs mit der Mitte des 18. Jahrhunderts, ja schon früher „der Kreis der weltlichen Ideale" durchlaufen war bis zur völligen Erschöpfung, im doppelten Sinne dieses Worts[2]). Die Verweltlichung der Kunst, welche schon mit den Nachfolgern Raphaels begann und in Rubens und Rembrandt künstlerisch kulminirte, kam so in dieser Zeit auf einen Punkt herab, der entweder zur völligen Aufhebung aller künstlerischen Thätigkeit führen mufste, oder zu einer dem Zweck der Kunst selbst widerstrebenden Unnatur des Anschauens; mit andern Worten: die Kunstthätigkeit fristete über jene Grenze der, wenn auch trivialen, so doch immerhin naturgemäfsen Existenz hinaus ihr Leben nur durch das Ueberschreiten derselben in das Bereich des Unkünstlerischen, weil der Natur Widersprechenden.

In der Architektur und Plastik wird diese Verirrung als die Periode des „Zopfthums" und des „Perrückenstyls" bezeichnet, womit man sagen will, dafs, wie man damals durch den Zopf und die Perrücke das in natürlichem Lockenwurf schöne menschliche Haar

[1]) Warum die Malerei und ihre Entwicklung bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur die Hauptkunst war, sondern das Malerische überhaupt als das bestimmende Moment der künstlerischen Anschauung auch auf den andern Gebieten, namentlich der Architektur und Plastik erscheint, ist theils an einer andern Stelle gezeigt, theils später ausführlicher zu erörtern. Vergl. 143 (S. 268 ff). — [2]) Vergl. S. 272.

in unnatürlichen, aber durch die Konventionalität geforderten Regelzwang preſste oder ganz verbarg, so die Kunst überhaupt, so der ganze Geschmack einer ähnlichen, jeder wahren, naturgemäſsen Schönheits-Gestaltung widerstrebenden Willkür unterjocht wurde.

Wäre diese Willkür nur schlechthin eine solche gewesen, d. h. hätte sie nur den Charakter einer bald sich in diesen, bald in jenen Absonderlichkeiten ergehenden Laune gehabt, so wäre sie im Grunde, als Ausdruck einer künstlerischen Verzweiflung, mehr des Bedauerns als der Verachtung werth gewesen; allein in diesem Wahnsinn war leider „Methode“. Hand in Hand mit dem tief entsittlichten Zustande des öffentlichen, politischen und socialen Lebens, dessen Nichtswürdigkeit sich an den Höfen, namentlich Frankreichs, koncentrirte, oder vielmehr — um gerecht zu sein — umgekehrt von diesen Centren sich ausbreitete, bis das Gift allmälig auch das gesunde Blut der Nationen, d. h. ihr allgemeines ethisches sowohl wie ästhetisches Gefühl zu zersetzen begann: im tiefsten Zusammenhange mit dieser Entwürdigung der europäischen Menschheit stand auch die Verfälschung des gesunden Gefühls in Sachen der Kunst. Wie man es als höchstes „Ideal“ der Gartenkunst betrachtete, die natürlich schöne Gruppirung des Laubwuchses, die Freiheit des malerischen Wechsels in den Umrissen des Baumschlags zu mathematisch-langweiliger Symmetrie zuzustutzen, so daſs ein Strauch nicht mehr als ein Strauch erscheinen durfte, sondern in die Gestalt eines Pilzes oder einer Pyramide oder gar eines Thiers gezwängt wurde; wie man in der Architektur die naturgemäſse Bestimmung der geraden und gebogenen Linie absichtlich umkehrte, so daſs, wie schon die gewundenen Säulen des Jesuitenstyls und die ganze barocke Verkünstelung der Renaissance beweisen, da, wo der Blick, dem architektonischen Gesetz der Schwere gemäſs, Ruhe und Festigkeit verlangte, gerade die geschwungene, wo er Leichtigkeit, Bewegung und Schwung forderte, die gerade Linie angewandt wurde: so waltete — nach völliger Erschöpfung des künstlerischen Geistes — die Ausschweifung in's Unwahre, Unnatürliche, Unkünstlerische in allen mit dem Geschmack in Beziehung stehenden Gebieten ob. — Was die Malerei betrifft, so zeigt sich hier der Zopf zum Theil in der mechanischen Verwerthung traditioneller Formen, z. B. antiker Vorstellungen, für gemeine, ja hündische Verherrlichung des weltlichen Glanzes, d. h. in einer Allegorisirung, die nach beiden Seiten hin die tiefste Unwahrheit zur Schau trägt (nämlich nicht nur nach der Seite der gewählten Motive, die als reine Gedächtniſssachen zum bloſsen kindischen Spiel der verständigen Kombination herabgewürdigt wurden, sondern auch hinsichtlich des künstlerischen Zwecks, der eitel Lüge und knechtische Unfreiheit war), zum Theil in der ebenso lügenhaften Veranschaulichung des naturwidrigen Geschmacks am gekünstelt-Sentimentalen und gleiſsnerisch-Idyllenhaften, wovon z. B. die ganze Watteau'sche Richtung Beläge liefert. Nebenher geht dann — wenigstens aufrichtig — die offen eingestandene Tendenz der schamlosen Frivolität und sittlichen Verderbtheit in dem Haschen nach Erregung gemeiner Sinnlichkeit, wozu schon damals die edle und keusche Antike den sophistischen Vorwand abgeben und als Vorwurf herhalten muſste[1]).

Es ist in dieser kurzen Schilderung des ästhetischen Geschmacks in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die allgemeine Kunstanschauung von dem Kunst*schaffen* nicht getrennt. In der That sind sie auch nicht zu trennen: ihre Wechselwirkung beruht eben darauf, daſs sie aus derselben Quelle, der allgemeinen Entnervung und Demoralisation des Anschauens überhaupt, stammen. Welche inneren Gründe diese Demoralisation in politischer und socialer Beziehung hervorgerufen, ist hier nicht der Ort zu untersuchen; doch ist Dies wenigstens, da es mit der künstlerischen Seite dieser Kulturentwicklung zusammenhängt, zu erwähnen, daſs es der Mangel an *Freiheit* war, der Absolutismus der sich selbst vergötternden Selbstherrschaft, welcher jeden geistigen Aufschwung, jede Erhebung zur Wahrheit, jede Rückkehr zur Natur unmöglich machte. — Aber der Geist kann eine solche Entwürdigung, die er freilich selbst verschuldet, auf die Länge nicht ertragen: es giebt überall eine Grenze, jenseits deren der geknechtete und entwürdigte Geist wieder zu sich selber kommt, sich auf sich selbst besinnt und so, durch Noth und Jammer gereinigt und entsündigt, seine Spannkraft wiederfindet, um die schmachvollen Fesseln der Lüge und der Unfreiheit abzuwerfen.

Auf dem Gebiete des politischen und socialen Lebens geschah dies, nachdem schon manche Vorläufer den nahenden Umschwung verkündet, in der französischen Revolution, die wie ein weltgeschichtlicher Orkan über die entsittlichte Welt daher raste und schrecklich freie Bahn für die Entwicklung des zur Freiheit wiedergeborenen Geistes schuf; in der *Kunst* war es eine nicht minder tief eingreifende, wenn auch ungewaltsame Revolution, welche der Verzerrung und Lügenhaftigkeit, der Unnatur und Jämmerlichkeit des Kunstgeschmacks ein Ende machte. Diese Revolution, echt deutsch in ihrer Beschränkung auf das unblutige Schlachtfeld geistiger

[1]) Hievon zeigt leider auch die Gegenwart noch Beispiele genug.

Kämpfe, wurde durch Winckelmann begonnen, durch Lessing vollendet: durch Winckelmann, indem er auf die ureigne Schönheit der hellenischen Idealwelt hinwies und sie durch seine Forschung dem verdorbenen Geschmack als das Spiegelbild des Wahren und Echten zur lebendigen Anschauung und zum Verständniſs brachte; durch Lessing, indem er diese Wahrheit und Echtheit als ausschlieſsliches Gesetz des geistigen Lebens überhaupt, als ewige Forderung allgemein-menschlicher Würde und Reinheit hinstellte. Mit einem Schlage gleichsam war so, als der Blitz dieses Gedankens in die verdumpfte und gewitterschwüle Atmosphäre des der Natur und eben darum auch der Kunst entfremdeten Bewuſstseins des 18. Jahrhunderts einschlug, eine freie, klare Aussicht eröffnet; ein frischer Lebens-Odem wehte balsamisch über die befreite Welt und aus dem neubefruchteten Boden des geistigen Lebens sproſsten plötzlich in überquellender Kraft eine Reihe wundervoller Gewächse empor, der dichte Wald unsrer groſsen nationalen Dichter.

206. Es ist oben bemerkt, daſs — um nun zu dem zweiten Punkt, der Stellung der Winckelmann-Lessing'schen Kritik in ästhetischer Hinsicht zu der systematischen und Popular-Philosophie, überzugehen — eine direkte Beziehung oder gar eine bewuſste Opposition der ersteren gegen die letztere überhaupt nicht stattfindet; schon deshalb nicht, weil diese Kritik, abgesehen von ihrer zunächst rein stofflichen Tendenz, nicht in systematischer Form auftritt. Wenn also ein Fortgang darüber hinaus nachzuweisen ist, so wird er sich doch nur durch die Reaction gegen die Verdorbenheit der Kunstanschauung in substanzieller Beziehung vermittelt darstellen.

Das allgemeine Verhältniſs von Winckelman und Lessing zu Baumgarten und der Popular-Aesthetik ist nun, zunächst äuſserlich betrachtet, dies, daſs (ganz wie bei Plato) es sich bei den letzteren wesentlich um die Feststellung allgemeiner Kategorien handelte, z. B. was das Schöne als Empfindungsobjekt sei, wie es sich zum Guten verhalte, welche Natur das Organ der Erkenntniſs desselben habe, wie sich das Wohlgefällige vom Angenehmen unterscheide u. s. f., ohne daſs, sei es überhaupt, sei es in substanzieller Weise, nach dem Inhalt gefragt wird, während dort (bei Winckelmann und Lessing, gerade wie bei Aristoteles)[1]) eben an diesen Inhalt, d. h. an das künstlerisch-Schöne als unmittelbares Objekt der Kritik, angeknüpft und erst aus diesem, bei Winckelmann nur

[1]) Ueber diesen Parallelismus siehe oben No. 27 Schluſs (S. 64 ff).

beiläufig und gleichsam zaghaft, bei Lessing in entschiedenerer, aber doch schlieſslich begrenzterer Weise — allgemeine Principien geschöpft werden. Wenn demnach Baumgarten und die Popular-Aesthetiker gar nicht oder (wiederum wie Plato) ganz schief vom „Wesen oder dem Zweck der Kunst“ reden, so haben Winckelmann und Lessing zunächst nur diese im Auge und fassen dieselbe (wie Aristoteles) in ihrem konkreten Wesen auf, und wenn jene vom „Schönen“ als allgemeinem formalen Begriff sprechen, so begreifen diese es nur als das künstlerisch-Schöne, und zwar, wie hier sogleich bemerkt werden kann — als die plastische Schönheit, näher als die Schönheit der menschlichen Gestalt.

Man ersieht daraus, daſs, wenn man nur diesen Gegensatz betrachtet, strenggenommen gar kein Berührungspunkt zwischen den beiden Richtungen des Aesthetisirens zu existiren scheint und man gezwungen sein würde, geradezu einen Sprung von der einen zur andern Stufe anzunehmen, wenn nicht die beiderseitig negative Beziehung auf die depravirte Kunst-Anschauung der Zeit das Vermittlungsglied abgäbe. Nicht als ob Winckelmann — geschweige denn Lessing — sich um die damalige Philosophie, beziehungsweise die gelehrte und populäre Aesthetik gar nicht gekümmert hätten: es ist bekannt, daſs jener auf der Universität in Halle sowohl Wolff wie Baumgarten gehört und sich redlich mit ihrer geometrischen Methode abgequält hatte. Aber als er sich in den konkreten Reichthum der antiken Kunstgeschichte selbst versenkte, konnte ihm — abgesehen von der völligen Verschiedenheit der formalen Standpunkte — schwerlich noch daran liegen, seine Zeit an eine direkte Opposition gegen die abstrakten Metaphysiker zu verschwenden[1]). Eine Vermittlung für den Fortschritt gegen die letzteren giebt demnach nur, wie bemerkt, die beiderseitige Opposition gegen die verdorbene Kunstanschauung der Zeit überhaupt ab. In diesem Punkte — nämlich in der Indifferenz gegen den Zeitgeschmack — stimmen die Kunstanschauungsweisen Baumgarten's und Winckelmann's, wie weit sie sonst auch auseinandergehen, ja entgegengesetzt sein mögen, überein; aber auch darin, daſs sie trotz Allem sich dem Einfluſs dieses Geschmacks gänzlich zu entziehen nicht vermochten; wie Winckelmann z. B. durch seine Vorliebe für Allegorie beweist. Aber sie unterscheiden sich wesentlich dadurch, daſs die Indifferenz der schematisirenden Aesthetik gegen die geschmacklose Zeitanschauung zur Indifferenz gegen die Anschauung und deren konkre-

[1]) Siehe unten: Biographie Winckelmann's No. 207. (S. 381, Anm. 2.)

ten Empfindungsinhalt überhaupt und dadurch abstrakt und bornirt wurde, während die Winckelmann-Lessing'sche Kritik eine objektive Widerlegung derselben durch Zurückgehen auf die durch die Antike gegebenen idealen Vorbilder anstrebte. Und so wurde diese im wahren Sinne positive Reaction gegen den miserablen Zeitgeschmack zugleich eine Reaction gegen jene abstrakte Verstandes-Metaphysik selbst, da letztere mit dem Zeitgeschmack in der Abstraction vom wahrhaften und substanziellen Inhalt der Kunst zusammentraf. Denn dies ist wohl zu beachten, dafs der Charakter des Abstrakten beiden, der damaligen Kunstanschauung sowohl wie der reflektirenden Philosophie des 18. Jahrhunderts, anhaftet, sofern sie in gleicher Weise, wenn auch von verschiedenen Punkten aus, von dem wahrhaft substanziellen Inhalt der Sphäre des Schönen, als des Kunstschönen, abstrahiren. Wenn daher die Kritik Winckelmann's und Lessing's als positiv oder genauer (im eminenten Sinne des Worts) als *konkret* zu kennzeichnen ist, so ist sie dies nicht nur in der Hinsicht, dafs sie sich von allen abstrakten Reflexionen fernhält — dies bezeichnet ihren Gegensatz gegen Baumgarten und die Popular-Aesthetiker — sondern auch in der, dafs sie — und hierin liegt andrerseits ihr Gegensatz gegen die entartete Kunstanschauung — auf den wahrhaften, *substanziellen* Gehalt des Kunstschönen, wenn auch vorläufig nur des plastisch-Schönen, zurückgeht und, darauf allein fufsend, sich zu allgemeinen Gesichtspunkten zu erheben sucht.

Nach dieser vorläufigen Orientirung über die Stellung Winckelmann's und Lessing's zu ihrer Zeit können wir nun an eine nähere Charakteristik der beiden grofsen Männer gehen.

§ 36. I. Winckelmann.

1. Leben, Charakter und Werke.

207. Bei der Beschäftigung mit Winckelmann weht uns, indem wir aus der nebelhaften und schwülen Atmosphäre der abstrakten Verstandesreflexion heraustreten, plötzlich ein Strom echter und gesunder Lebensluft entgegen. Wie er selbst sich, gegenüber den bornirten und verkehrten Kunstansichten seiner Zeit, an der reinen und klaren Quelle der antiken Schönheit von allem Wust zopfiger Anschauung, von allem Dunst nebuloser Philosophasterei befreite und reinigte, so finden wir uns bei ihm sofort heimathlich und fühlen uns mit ihm verwandt; und wenn die spätere Aesthetik im Stande gewesen ist, sich zu dem Ueberblick eines erweiterten Horizonts zu erheben, so dürfen wir nicht vergessen, dafs es hauptsächlich seine Schultern gewesen sind, die ihr als Staffel gedient haben. Selbst Lessing — ganz abgehen davon, dafs eine bestimmte Stelle in Winckelmann's Abhandlung „Ueber die Nachahmung der griechischen Werke" für ihn die äufserliche Veranlassung zur Abfassung seines „Laokoon" gewesen — hat von ihm seine wesentlichste Anregung erhalten, und so ist Winckelmann auch nach dieser Seite hin die indirekte Ursache der Hervorbringung jenes epochemachenden Werkes geworden. —

Dürfte die „Geschichte der Aesthetik" nur im Sinne einer pragmatischen Darstellung der in der Zeitfolge nach einander auftretenden principiellen Ansichten über das Schöne und die Kunst, oder noch enger gar als die Geschichte der ästhetischen Systeme aufgefafst werden, so würde Winckelmann nur eine sehr beschränkte, wenn überhaupt eine Stelle darin einnehmen können, weil er sich auf allgemeine Theorien und abstrakte Definitionen fast gar nicht eingelassen hat. Da wir aber die „Geschichte der Aesthetik" als die Genesis des ästhetischen Bewufstseins, wie es sich in der Geschichte offenbart, betrachten[1]), so ist ihm eine hervorragende Stelle in derselben einzuräumen, eine hervorragendere als den meisten andern, sogenannten systematischen Aesthetikern, die sich mit dem Nachdenken über die Natur des Schönen und das Wesen der Kunst abgemüht haben.

Johann Joachim Winckelmann ist am 9. December 1717 zu Stendal in der Altmark geboren, wo sein Vater ein armer Schuhmacher war. Schon früh zeigte sich in ihm die Neigung zum Alterthum; er las fleifsig die alten Klassiker in der Schulbibliothek seiner Vaterstadt und setzte dies Studium auf dem Köllnischen Gymnasium in Berlin, wohin er 1735 kam, fort; 1738 ging er zur Universität in Halle, wo er sowohl beim älteren Baumgarten, wie bei Wolff und später bei dem jüngeren Baumgarten eifrig Vorlesungen besuchte. Die Trockenheit und Unfruchtbarkeit derselben flöfsten ihm indessen einen grofsen Widerwillen ein, der sich hin und wieder in seinen Werken kundgiebt.[2])

---

[1]) Vergl: oben No. 26 am Schlufs.

[2]) So in einer Stelle im 2. Kapitel des IV. Buchs der Kunstgeschichte § 5: „Auf der andern Seite hingegen, da die Weltweisheit gröfstentheils geübt und gelehrt „worden von denen, die durch Lesung ihrer meisten Vorgänger in derselben der „Empfindung wenig Raum lassen können, und dieselbe gleichsam mit einer harten „Haut überziehen lassen, hat man uns durch ein Labyrinth metaphysischer Spitzfindig-„keiten und Umschweife geführt, die am Ende vornehmlich gedient haben, ungeheure „Bücher auszuhecken und den Verstand durch Ekel zu ermüden." (Winckelmann's Werke H. Meyer und J. Schultze. Dresden 1811. Bd. IV.)

Nach manchen Veränderungen des Wohnorts, wozu ihn seine dürftige Lage zwang, finden wir ihn 1748 als Sekretär der Bibliothek des Grafen von Bünau in Röthenitz bei Dresden mit 80 Thlr. Gehalt. Dresden war damals mehr als jetzt ein Centrum der Kunst und bot Winckelmann reiche Gelegenheit zum Sludium der Alten, wobei er von dem Maler Oeser, dessen Bekanntschaft er gemacht hatte, freundlich unterstützt wurde. Sein Streben ging nun auf eine Reise nach Italien; es gelang ihm, den bei dem Grafen von Bünau, welcher sächsischer Minister war, aus- und eingehenden päbstlichen Nuntius, Monsignore Archinto, für sich zu interessiren; der Art, dafs dieser ihm unter der Bedingung des Uebertritts zur katholischen Konfession eine Stelle an der vaticanischen Bibliothek zusagte. Nach längerem Zaudern entschlofs sich Winckelmann dazu: im Jahre 1754 trat er förmlich über und lebte nun, mit Oeser zusammen, in Dresdem nur dem Studium der Kunst, dessen erste Frucht die im folgenden Jahre erschienenen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke in der Malerei und Bildhauerkunst“ waren, welche grofses Aufsehen machten, obgleich sie nur in sehr wenigen (50) Exemplaren gedruckt wurden. Um ihr Ansehen zu erhöhen, griff Winckelmann sie in einer zweiten Schrift selbst an und vertheidigte sie in einer dritten. Alle drei Schriften erschienen dann zusammen im Jahre 1756, als Winckelmann bereits in Rom war, wohin er mit einem königlichen Jahrgehalt von 200 Theile reiste. Hier lernte er Mengs kennen, an den er durch Dietrich empfohlen war. Mengs war ein gebildeter Künstler, der selber über Kunst schrieb, und war Winckelmann vielfach von Nutzen.

Winckelmann's erste Arbeit in Rom führte den Titel: „Ueber den Geschmack der griechischen Künstler“, doch kam er nur bis zu einigen Beschreibungen der vorzüglichsten antiken Statuen, die er zum Theil seiner Kunstgeschichte einverleibte. Auch eine zweite Schrift „Ueber die Ergänzung der alten Statuen“ gedieh nicht über den Entwurf hinaus: er war auch zu gewaltig von dem Andrang der Beobachtungen fortgerissen, um zur Sichtung und Ordnung des Stoffs hinlänglich Ruhe zu finden. Nur einen Plan, den er schon lange mit sich herumgetragen, nämlich den einer „Geschichte der alten Kunst“ führte er, wenn auch nach mehrfachen Umarbeitungen, aus. Wir können ihm hier nicht auf seinen Reisen nach Neapel, um die aufgegrabenen Alterthümer in Herculanum und Pompeji kennen zu lernen, und nach Florenz, um das Kabinet von geschnittenen Steinen des Baron von Stosch zu ordnen, folgen und bemerken nur, dafs er in den Jahren 1762—1765 seine *Monumenti antichi inediti,*

seinen „Versuch einer Allegorie“ und einige andere antiquarische Abhandlungen verfafste. Es waren ihm, auch von Berlin aus, sehr günstige Anerbietungen gemacht worden, so dafs er den Entschufs zu einer Reise nach Deutschland fafste. Er führte denselben im Jahre 1768 aus und ging mit dem Bildhauer Cavaceppi über Venedig, Verona bis Tyrol, wo ihn bereits ein fast unüberwindliches Heimweh nach Italien ergriff. Dennoch ging er weiter über München, Regensburg bis Wien, wo er aber den festen Entschluſs zur Rückkehr faste und ihn trotz der eindringlichsten Vorstellungen des Ministers von Kaunitz ausführte. In Triest schlofs sich ihm ein Italiener an, der sich als einen Kunstfreund ausgab und ihn, einiger Goldmünzen wegen, am 8. Juni 1768 ermordete. Seine nachgelassenen Manuskripte, mit Ausnahme des auf der Reise mitgenommenen Manuskripts zur zweiten vermehrten Ausgabe der „Kunst-Geschichte“, das in den Besitz der wiener Akademie kam, gelangten zuerst in die Bibliothek des Hauses Albani und von dort 1799 nach Paris, wo sie in 21 gebundenen Heften in der Staats-Bibliothek aufbewahrt werden. — Winckelmann schreibt einen gedrungenen, alle Umschweife und Weitläufigkeiten vermeidenden Styl; einfach und klar, wie das Alterthum, mit dem er sich ausschliefslich beschäftigte, sind auch seine Gedanken, prägnant und kühn der Ausdruck derselben.

Was Winckelmann's Charakter betrifft — und diese Frage ist bei ihm weniger als bei irgend einer andern in der Geschichte der Aesthetik auftretenden Persönlichkeit zu umgehen — so ist derselbe so durchaus mit einer tiefen, sein ganzes Wesen durchdringenden Neigung zum Alterthum verwachsen und dadurch bestimmt, dafs man Manches, z. B. seinen nur aus äufserlichen Gründen stattgefundenen Uebertritt zum Katholicismus, sowie seine unter dem Titel „Freundschaftsbedürfnifse“ von ihm offen bekannte schwärmerisch-leidenschaftliche Liebe zu schönen Jünglingen milder beurtheilen mufs, als es unter andern Verhältnissen geschehen dürfte. Man ist nach dem althergebrachten abstrakten Pflichtenschema leicht mit solchen Schlagwörtern wie „Immoralität“ u. dgl. bei der Hand, aber damit ist die Sache selbst weder erklärt noch richtig gewürdigt. Vergegenwärtigen wir uns vor allen Dingen den Zustand allgemeiner Depravation, welcher mit und seit dem 30jährigen Kriege (und schon früher, denn die Reformation ist ebenso sehr als eine solche Reaction gegen die Depravation des Mittelalters wie die französische Revolution als eine solche gegen die seit dem 30jährigen Kriege eingerissene Demoralisation zu betrachten) Europa zu einer fast naiven Entwürdigung des öffentlichen wie des individuellen Lebens

herabbrachte, und erinnern wir uns daran, dafs Winckelmann anfangs in niedriger Armuth, später in demüthigender Abhängigkeit am sächsischen Hofe lebte und dem Einflufs einer als selbstverständlich betrachteten Niedrigkeit der Gesinnung von allen Seiten ausgesetzt war, so werden wir, an die eigene Brust schlagend, genug thun, wenn wir dankbar dafür sind, dafs wir in einer reineren Sphäre sittlicher und politischer Freiheit leben. Wenn man von dem im Kerker geborenen und aufgewachsenen Elenden keinen naturgemäfs entwickelten, kräftigen und blühenden Körper verlangen kann, so auch nicht von Demjenigen eine durchweg erhabene und in Allem rein fühlende Seele, der in der verpesteten Atmosphäre der Höfe des 18. Jahrhunderts grofsgezogen. Dergleichen Handlungen also wie der Glaubenswechsel — und von einem solchen ist eigentlich bei ihm, den Goethe, sein mildester Beurtheiler, einen „Heiden“ nennt, gar nicht die Rede — bieten bei Winckelman eine ganz andere, mildere Seite der Beurtheilung dar, als dies heutzutage möglich wäre. Eben dahin gehört auch seine literarische Intrigue mit der anonymen Kritik seiner eigenen Schrift „Ueber die Nachbildung der Alten u. s. f.“, die man Hagedorn zuschrieb, und seine Antikritik dagegen; ein Kunstgriff, der, wie er selbst eingesteht, nur den Zweck hatte, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken u. dgl. m. — Was seine Knabenliebe betrifft, so brauchen wir durchaus nicht auf die Urningstheorie zu rekurriren, um sie zu erklären. Winckelmann ist, um es mit einem Worte zu sagen, ein künstlicher Hellene; d. h. er hatte sich dermaafsen in die hellenische Weise des Anschauens und Empfindens hineingelebt, dafs Alles, was mit „Schönheit“ irgendwie in Beziehung steht, bei ihm durchaus ein hellenisches, hinsichtlich der Empfindungsschärfe vielleicht sogar, wenn der Ausdruck gestattet ist, ein hyperhellenisches Gepräge annahm und annehmen mufste[1]). Die Frauen des 18. Jahrhunderts in ihren abgeschmack-

[1]) Wir können daher auch seinem getreuesten und ausführlichsten Geschichtsschreiber, Justi (Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Bd. I) nicht zustimmen, wenn er nach Erwähnung der Verhältnisse Winckelmann's zu Arwed von Bülow, Berendis, Lamprecht u. s. f. einige leidenschaftliche Stellen aus Winckelmann's Briefen mit der Bemerkung begleitet: „Wenn man weifs, dafs sie an „einen gewifs in jeder Beziehung(?) gewöhnlichen Menschen gerichtet sind, so kann „man sie nicht ohne das tiefste Mitleid lesen“. Der alte Goethe, welcher jener Anschauungssphäre näher stand, urtheilt nicht nur milder darüber (vergl. Goethes Werke Bd. XXX, S. 14), sondern knüpft auch unmittelbar an diese „Freundschaft“, wie er den betreffenden kurzen Abschnitt überschreibt, die „Schönheit“, nach welcher Winckelmann strebte, und schliefst diese sehr zarten Betrachtungen mit den die Leidenschaftlichkeit jener Ergüsse trefflich charakterisirenden Worten: „Finden nun beide Bedürf„nisse der Freundschaft und der Schönheit zugleich an einem Gegenstande Nahrung, „so scheint das Glück und die Dankbarkeit des Menschen über alle Grenzen hinauszu-

ten Haarfrisuren und ungestaltenden Reifröcken waren wenig dazu angethan, auf seine, mit der Schönheitsempfindung der Antike erfüllte Phantasie irgend einen Reiz auszuüben. Auch war es — dies ist wohl zu beachten — wesentlich durch die Antike bedingt, dafs seine sensitive Seele sich auf die Schönheit der menschlichen Gestalt, in welcher sich allein das plastische Ideal abgrenzt, koncentrirte, d. h. auf den schönen nackten Menschenleib. Die Verbindungsglieder, mag man sie nun als rein psychologische oder als zugleich physiologische betrachten, liegen zu sehr am Tage, als dafs wir noch besonders darauf hinzudeuten nöthig hätten: und Dies mufs, im Verein mit der zuerst gemachten Bemerkung, genügen, um die Thatsache nicht nur zu erklären, sondern auch gerecht zu beurtheilen. — Im Uebrigen war Winckelmann eine gerade, mannhafte Natur, ohne Falsch und Untreue; dabei, wie alle fein organisirten Menschen, von grofser Empfindlichkeit und dann oft von abstofsender Härte, die aber bei ruhiger Ueberlegung stets in gutmüthiges Entgegenkommen umschlug. Im Umgange etwas schüchtern und sich selbst mifstrauend, hielt es schwer, ihn zu gewinnen; wo er aber einmal Interesse empfand, war er um so wärmer und vertrauensvoller, und leicht zu Opfern bereit.

Es ist hier auf Winckelmann's Charakter etwas näher eingegangen, als es vielleicht Manchem nothwendig erscheinen möchte; aber der Grund davon liegt darin, dafs er nicht, wie z. B. auch Lessing, aufserdem der Literatur- und Kulturgeschichte oder der Geschichte der Philosophie angehört, sondern ausschliefslich der Geschichte der Kunstwissenschaft, und weil seine Bedeutung für die Geschichte der Aesthetik ohne ein näheres Eingehen in seine innere Natur nicht völlig zu begreifen wäre. Eine eigentliche Würdigung seiner kunstliterarischen Thätigkeit ist jedoch Sache der Kunstgeschichte und mufste deshalb ausgeschlossen werden.

2. Sein ästhetisches Princip. Die fünf Elemente der Nachahmung der Antike.

208. Hinsichtlich seiner ästhetischen Principien überhaupt und damit dieser ganzen Epoche ist hauptsächlich zweierlei hervorzuheben: einmal, dafs, wo er sich auf allgemeine Bestimmungen ästhetischer Begriffe, z. B. des Schönen, einläfst, er dieselben immer nur als Resultate bestimmter, durch Analyse der Kunstwerke

„steigen, und Alles, was er besitzt, mag er so gern als schwache Zeugnisse seiner An„hänglichkeit und seiner Verehrung hingeben. So finden wir Winckelmann oft im Ver„hältnifs mit schönen Jünglingen, und niemals scheint er belebter und liebenswürdiger „als in solchen, oft nur flüchtigen Augenblicken.“

selbst gewonnener Schlufsfolgerungen hinstellt, sodann, dafs sich diese Bestimmungen, weil eben die Kunstwerke, die er solcher Analyse unterwirft, ausschliefslich der Antike, und zwar vornehmlich der Plastik angehören, überall auf das Gebiet des Kunstschönen und speciell des plastisch-Schönen, kurz auf die Schönheit der menschlichen Gestalt beziehen und darin abgrenzen. Man kann nun sagen, dafs dies eine willkürliche Beschränkung ist, die nothwendig zu einer einseitigen Auffassung des Schönen und in Folge dessen zu einer unbilligen Herabsetzung anderer Formen desselben führen mufs — und wir können von vornherein zugeben, dafs dies in der That (auch bei Lessing, wie wir sehen werden) der Fall ist —; allein es würde einer Charakterisirung der objektiv bedeutenden Anschauung[1]) des grofsen Mannes wenig anstehen, wenn sie, an diese wohlfeile Reflexion sich anklammernd, immer nur den Finger auf diese „Einseitigkeit“ gestreckt hielte, statt innerhalb der Grenze, welche die Sphäre seines Anschauens umschliefst, in den konkreten Inhalt derselben einzudringen. Es ist oben gezeigt worden, dafs dieses Zurückgehen auf die Antike gegenüber der abstrakten Reflexion Baumgarten's und der Popularästhetiker, sowie namentlich der verrotteten Kunst-Anschauung der Zeit überhaupt eine nothwendige Reaction und als solche ein grofser und bedeutungsvoller Fortschritt war: dies ist die positive Seite der Frage, und als solche ist sie zunächst von gröfserer Wichtigkeit als die andere, negative, welche ihrerseits wieder die Forderung eines weiteren Fortschritts enthält. Fassen wir also, unter der eben angedeuteten Beschränkung, diese positive Seite zunächst in's Auge. *

Zuvor eine kurze Bemerkung. Wenn sonst bei der Darstellung der ästhetischen Ansichten der verschiedenen Philosophen am passendsten der Gedankengang inne zu halten ist, welcher der begrifflichen

[1]) Hegel macht in seiner Aesthetik (Bd. I, S. 81) nur eine einzige kurze Bemerkung über Winckelmann, gelegentlich der Stellung Schelling's gegen Kant, aber diese lautet: „Ohnehin war früher schon Winckelmann durch die Anschauung der „Ideale der Alten in einer Weise begeistert, durch welche er einen neuen Sinn für „die Kunstbetrachtung aufgethan, sie den Gesichtspunkten gemeiner Zwecke und „blofser Naturnachahmung entrissen und in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte „die Kunstidee zu finden mächtig aufgefordert hat. Denn Winckelmann ist als einer „der Menschen anzusehen, welche im Felde der Kunst für den Geist ein neues Organ „und ganz neue Betrachtungsweisen zu erschliefsen wufsten.“ — Dies ist die Art, wie ein grofser und reiner Geist den andern — und gehörten sie auch einander ganz fernliegenden Sphären an — nicht nur versteht, sondern auch würdigt, während es in der Natur der kleinen Geister liegt, an allen Schwächen und Einseitigkeiten der grofsen herumzumäkeln, statt ihr wahres Wesen zu erforschen und zum Verständnifs zu bringen.

Entwicklung des Gebiets des Schönen und der Kunst selbst naturgemäfs zu Grunde liegt — indem nämlich zunächst das allgemeine philosophische Princip des betreffenden Systems überhaupt, sodann die aus demselben gefolgerte Bestimmung des Schönheitsbegriffs und seiner Gliederung und endlich die einschlägigen Bemerkungen über die Kunst und die Künste entwickelt werden —: so müssen wir bei Winckelmann aus Gründen, die in der Natur seines eigenen Forschens liegen, den umgekehrten Weg einschlagen, den nämlich, dafs wir erst seine Ideen über die Kunst, und zwar speciell die Plastik des Alterthums, kurz darlegen, um daraus dann, wie er selbst, seine Vorstellungen vom Wesen des Schönen zu abstrahiren. — Auch Aristoteles knüpft zwar an die gegebene Kunst und zwar an das Drama, die Tragödie, an — und dies unterscheidet ihn von Winckelmann schon von vornherein wesentlich, der ausschliefslich die Plastik im Auge hat (auch in der Malerei) —; allein einmal gewährt das Drama als die höchste Kunstform überhaupt schon einen viel höheren Gesichtspunkt, von welchem das Gebiet sämmtlicher Künste zu überschauen ist, sodann (im Zusammenhange damit) benutzt Aristoteles jede ihm sich darbietende Gelegenheit, um solchen Rückblick auf die andern Künste zu gewinnen und daraus sofort allgemeine Principien zu entwickeln. Deshalb ist es auch bei dem Stagiriten möglich, den vom philosophischen Standpunkt aus naturgemäfsen Weg der Entwicklung seiner ästhetischen Ansichten von der Metaphysik des Schönen bis zur Theorie der Künste einzuschlagen. Bei Winckelmann geht dies nicht an; seine Bemerkungen über das Schöne, als allgemeinen Begriff, knüpfen sich so fest an seine konkreten Anschauungen von der antiken Kunstschönheit, dafs wir, um sie verständlich zu machen, nothwendig mit diesen ebenfalls beginnen müssen. —

Die Schriften Winckelmann's, welche hiebei in Betracht kommen, sind zunächst seine erste Arbeit: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke u. s. f.“, sodann der zweite Theil (4. Buch) seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“, endlich einzelne Abhandlungen, z. B. „Ueber die Empfindung des Schönen“, „Von der Grazie in Werken der Kunst“ u. s. f.

Von vornherein möchten wir darauf aufmerksam machen, dafs die einzelnen Momente, welche bei der Bestimmung des Schönheits-Begriffs in Betracht kommen, fast sämmtlich bei Winckelmann vorkommen, selbst in ihrer Gegensätzlichkeit, deren Einheit ihre Wahrheit ist; nur dafs er bald das eine Moment, bald — als hätte

er dasselbe vergessen — wieder das andere anführt und geltend macht. So z. B. legt er einmal die Schönheit durchaus in die Empfindung, dann heifst es wieder, sie sei nur mit dem Verstande zu fassen u. s. f. Diese äufserlichen Widersprüche hat man ihm als innere entgegen gehalten, ohne zu bedenken, dafs gerade darin, dafs er beide Seiten des Begriffs hervorhebt — wenn er sie auch, befangen in der Reflexion seiner Zeit, nicht zur Einheit zu verknüpfen wufste — ein wahrhaft spekulatives Element seiner Anschauung liegt. — Gehen wir nach dieser Vorbemerkung zu der Betrachtung dieser seiner Anschauungen selbst über. *

209. Sein erster Fundamentalsatz ist nun der, dafs es eigentlich nur eine Kunst giebt, nämlich die der alten Hellenen, und dafs folglich, wer immer in der Kunst etwas Grofses leisten wolle, aus der Quelle der antiken Kunst schöpfen müsse. Wenn er dies als „Nachahmung“ bezeichnet, so meint er indefs nur ein Schaffen nach dem Vorbilde der Alten, denn er unterscheidet sehr bestimmt „Nachahmung“ von Nachbildung[1]). Er sagt nun in Betreff der Nachachmung[2]): „Der einzige Weg für „uns, grofs, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist „die Nachahmung der Alten... Mit diesem Auge haben Michel„Angelo, Raphael und Poussin die Werke der Alten angesehen. Sie „haben den guten Geschmack aus seiner Quelle geschöpft... Die „Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren „Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr „als Natur, d. i. gewisse idealische Schönheiten derselben, „die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehrt, von Bildern blofs „im Verstande entworfen, gemacht sind.“ Er sucht dies nun durch die ganze Lebensgewohnheit der Griechen, sowie durch günstige Lebensbedingnisse zu erklären, und fährt dann fort: „Diese „häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlafsten die „griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich „gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl ein„zelner Theile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die „sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war „eine blos im Verstande entworfene geistige Natur.“ Als Beispiel führt er die bekannte Stelle aus dem Brief Raphael's an

[1]) Er spricht sich darüber in seinem Aufsatz „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“ sehr deutlich aus, indem er sagt; „Gegen das eigene Denken „setze ich das Nachahmen, nicht die Nachahmung: unter jenem verstehe ich die knech„tische Folge; in dieser aber kann das Nachgeahmte, wenn es mit Vernunft geführt „wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas Eigenes werden!

[2]) Gedanken über die Nachahmung u. s. f. S. 7. (Werke Bd. I, 1818.)

den Grafen Castiglione an, wo er hinsichtlich der „Galathea“ von einer „gewissen Idee in seiner Einbildung“ spricht, deren er sich bediene. „Nach solchen über die gewöhnliche Form der Ma„terie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und „Menschen“, fährt er fort und entwirft dann einige charakteristische Züge der antiken Schönheit. „Selbst bei Portraitfiguren galt es „allezeit als das höchste Gesetz, die Personen ähnlich und zu glei„cher Zeit schöner zu machen... Dies setzt nothwendig eine Ab„sicht des Meisters auf eine schönere und vollkommere Natur vor„aus“. Man erkennt deutlich, dafs ihm das „Ideal“ als die Aufhebung der Naturbeschränktheit, d. h. als wahrhafte Realisation der Idee des blos Natürlichen vorschwebt. Er sucht diesen Unterschied zwischen der „blos sinnlichen“ und der „idealischen“ Schönheit in verschiedenen Wendungen verständlich zu machen, z. B. wenn er gleich darauf bemerkt: „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler „die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge; „von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche“. Es ist aber wohl zu beachten, dafs er mit den „erhabenen Zügen“ nicht die Schönheit des Ausdrucks, sofern sich darin die individuelle Bewegung des Innern abspiegelt, meint — diese behandelt er, wie wir sehen werden, als ein besonderes Element der Schönheit[1]) —, sondern er versteht darunter jene Erhabenheit, welche über die blos physische Schönheit der Verhältnisse hinaus in der Gesammthaltung des Körpers den Charakter idealer Schönheit offenbart. An anderen Stellen nennt er dies ideale Gepräge auch „Grazie“, und allerdings liegt darin, gegenüber der blos formalen Schönheit, ein Princip der Bewegung, wenn auch keiner individuellen Bewegtheit, worin sich eine innerliche Stimmung ausspräche; denn diese wäre ein malerisches, kein plastisches Schönheitsmoment. Dieses „idea„lischen“ Schönheitscharakters wegen empfiehlt nun Winckelmann das Studium, oder wie er sich ausdrückt „die Nachahmung“ der Alten statt der Natur, welche ihn nicht besitze. „Die Nachahmung „des Schönen in der Natur“ — sagt er — „ist entweder auf einen „einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammelt die Bemerkungen „aus verschiedenen einzelnen und bringet sie in eins. Jenes heifst „eine ähnliche Kopie, ein Portrait machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allge„meinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und der„selbe ist es, den die Griechen genommen.“

[1]) S. unten No. 212.

Dies ist allerdings nicht ganz konsequent und mit den „erhabenen Zügen“ nicht übereinstimmend. Denn bestände die idealische Schönheit nur in einer Addition von schönen, in der Natur zerstreuten Einzelheiten, so blieben wir dadurch immer noch innerhalb der bloſsen Natur, d. h. wir kämen nicht über die menschliche Schönheit hinaus. Er fühlt diese Inkonsequenz auch einigermaaſsen und sucht sie durch die Bemerkung gut zu machen, daſs „die Griechen „diese (idealischen) Bilder, wären auch dieselben nicht von „(vollkommen) schönen Körpern genommen, durch eine täg„liche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen in der Natur er„langten“ und deutet damit an, daſs das Göttliche (Idealische) nicht in einer Synthesis der einzelnen Schönheiten bestehe, sondern vielmehr aus einer Analysis[1]) derselben entspringe, sofern sich aus der Anschauung der sinnlichschönen Einzelheiten allmälig eine in die Einbildung reflektirte allgemeine Vorstellung des Schönen, mit anderm Worte die Idee des Schönen formirt. Wenn Winckelmann nicht Aehnliches meinte, wie könnte er dann gleich darauf von „mehr als menschlichen Verhältnissen einer schönen Gottheit“ im Vaticanischen „Apoll“ sprechen? Diese Stelle ist auch insofern von Interesse, als sie zeigt, wie Winckelmann in dem Drange nach Klarheit ganz instinktiv von einem Gegensatz zwischen „Natur“ und „Idee“ spricht, indem er sagt: „Unsere Natur wird nicht leicht „einen so vollkommenen Körper zeugen, dergleichen der Antinous „Admirandus hat“ (d. h. aus der bloſsen Sammlung von Naturschönheiten wird kein Antinous erstehen), „und die Idee wird sich „über die mehr als menschlichen Verhältnisse einer schönen Gott„heit in dem Vaticanischen Apollo nichts bilden können: was „Natur, Geist und Kunst hervorzubringen vermögend gewesen, „liegt hier vor Augen“. — Diese Dreitheilung (also Unterscheidung) der bei dem „Hervorbringen“ des göttlichen Ideals betheiligten Thätigkeiten oder Potenzen, nämlich: die Verwendung des Naturschönen, die Erhebung desselben zum Idealen (in den „erhabenen Zügen“) und die künstlerische Durchführung und Verbindung beider Momente zur konkreten Gestalt, läſst über Winckelmann's Ansicht kaum noch einen Zweifel. Sollte ein solcher noch bestehen, so wird er bei Lesung der folgenden Worte gänzlich schwinden: „ ... Die „Nachahmung findet hier in dem Einen den Inbegriff Desjenigen, „was in der ganzen Natur ausgetheilt ist, und in dem Andern,

[1]) Diese „Analysis“ ist aber weit verschieden von der Abstraction des Ideals, worüber unten die Rede sein wird. (S. No. 222 u. 223.)

„wie weit die schönste Natur über sich selbst, kühn aber weis„lich, sich erheben kann“ ... So sind „hier die höchsten Gren„zen des menschlich und zugleich göttlich Schönen bestimmt“. Er setzt dann noch hinzu, daſs, wenn der Künstler durch das Studium der Alten sich so mit der Empfindung für das Ideale erfüllt habe, er dann sich auch ungestraft der wirklichen Naturnachahmung überlassen könne, weil er nunmehr das allgemeine Gesetz des Schönen in sich selbst habe. — Das sind ebenso wahre wie beherzigenswerthe Anschauungen, die nur durch tiefes Eindringen in den konkreten Inhalt des Idealen erlangt werden konnten.

Der Unterschied von Naturschönheit und Idealschönheit, welche letztere im Sinne Winckelmann's durchaus mit Kunstschönheit identisch ist, hat aber einen wesentlich andern Sinn, als welcher heute damit verknüpft zu werden pflegt. Um den Unterschied der beiden Bedeutungen dieses Gegensatzes statt weitläufiger Auseinandersetzung durch ein bestimmtes Beispiel zu veranschaulichen, so wäre ein Murillo'scher *Betteljunge* im modernästhetischen Sinne kunstschön, aber (ein Betteljunge als solcher) nicht naturschön, im Winckelmann'schen Sinne wäre sowohl jener wie dieser weder kunstschön noch naturschön. Der Grund davon liegt darin, daſs Winckelmann das Kunstschöne niemals im Sinne des künstlerisch Charakteristischen, sondern stets im schlechthin idealen Sinne versteht, weil er immer nur an die plastische Menschengestalt der Antike denkt. Es liegt hierin nichts weniger als ein Widerspruch, denn es fällt Winckelmann gar nicht ein, an andere Künste zu denken als an die Plastik. Daraus also kann ihm, sofern er sich einmal diese Grenze steckt und darin bleibt, kein Vorwurf gemacht werden, und man würde selbst einen solchen verdienen, wenn man die Winckelmann'schen Kategorien als angeblich allgemeine, d. h. für alle Künste gültige, nehmen und bekritteln wollte. Die Wahrheit aber erfordert es zu sagen, daſs er sich allerdings in einem Punkte nicht innerhalb dieser Grenze hält, sofern er nämlich die nur für die Plastik geltenden Bestimmungen auch auf die Malerei und Poesie anwendet, wie wir später sehen werden; ein Irrthum, in den, wenigstens hinsichtlich der Malerei, auch Lessing verfallen ist.

210. Was nämlich das eigentliche Verbindungsglied zwischen Plastik und Malerei und damit den Keim zu einer Vermischung ihrer Inhalte abgiebt, ist der Contour. Obschon in der Plastik nur ideell, in der Malerei dagegen reell vorhanden, bleibt er doch das gemeinsame Anschauungs-Element beider Kunstgattungen. Hieraus nun

erklärt es sich: einmal, daſs sowohl Winckelmann wie Lessing bei der Malerei Das, was letzterer gerade eigenthümlich ist, nämlich das Kolorit, als etwas Nebensächliches (ja, Lessing sogar als etwas Verwerfliches)[1]) betrachten und nicht nur den Schwerpunkt der Malerei, sondern ihr eigentliches Wesen in die Komposition verlegen; sodann, damit im Zusammenhange, daſs sie, wenigstens Winckelmann, bei der Malerei fast immer die Wandmalerei im Sinne haben. Dies ist nach beiden Seiten hin ein wesentlicher Punkt für das Verständniſs ihrer Anschauungsweisen.

Was nun Winckelmann im Besondern betrifft, so kommt er grade durch die feine Unterscheidung der natürlichen und idealen Schönheit auf die Bedeutung des Contours. Denn die Haltung, d. h. Das, worin Winckelmann den Charakter des Göttlichen, als über die bloſse Naturschönheit Hinausgehenden, findet, spricht sich eben im Gesammt-Umriſs am schärfsten aus. Der an sich schönste Körper kann durch unschöne Haltung — und in der Möglichkeit solcher Verbindung liegt ja schon die Verschiedenheit der Momente — gemein erscheinen. Der Contour, sagt er, kann allein von den Griechen, nicht von der Natur gelernt werden. „Der edelste Con„tour vereinigt und umschreibt alle Theile der schönsten Natur und „der idealischen Schönheiten“ (richtiger zu „idealischer Schönheit“) „in den Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste „Begriff in beiden.“ In seinen Beispielen greift er nun ebenso zur Malerei wie zur Plastik: „Euphranor, der nach des Zeuxis Zeiten „sich hervorthat, wird für den ersten gehalten, der demselben die „erhabenere Manier gegeben.“ Näher bezeichnet er dann den schönen Contour als die haarscharfe Grenzlinie, „welche das Völlige der „Natur von dem Ueberflüssigen scheidet“. Ueberwiegt das Völlige, so findet die Abweichung in's *Schwülstige* statt, wird es als Ueberflüssiges zu streng ausgeschieden, so entsteht die Gefahr, in's *Magere* zu verfallen. Er spricht dann dem Rubens am meisten den griechischen Contour ab, während Michelangelo (wenigstens in den muskulösen Körpern) ihm am nächsten komme. Man erkennt auch hier in der unbefangenen Vermischung der Gattungen, daſs ihm das Wesen aller Kunst eben im Plastischen liegt; künstlerisch empfinden und plastisch empfinden ist ihm völlig gleichbedeutend.

211. Das dritte Element der griechischen Schönheit — neben dem „Naturschönen“, welches sich in der Form schlechthin, als

[1]) Lessing ging bekanntlich darin soweit, daſs er sich zu der Aeuſserung hinreiſsen lieſs: „Ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu malen möchte gar nicht erfunden worden sein.“

erstem, und dem „Idealschönen“, das sich im Contour ausspricht, als zweitem, — ist die Schönheit der Draperie. — „Diese Wissen„schaft“ — sagt er — „ist nach der schönen Natur und nach dem „edlen Contour der dritte Vorzug der Werke des Alterthums“. — Hier drängt sich nun die Difierenz zwischen den Forderungen der plastischen und der malerischen Schönheit schon entschiedener dem Gefühl suf; und da ist es denn auf's Höchste anzuerkennen, wie Winckelmann trotz seiner ausschlieſslich plastischen Empfindung, statt solche Forderung, im abstrakten Vertrauen auf die absolute Gültigkeit des plastischen Ideals, auf die Seite zu schieben oder wohl gar eigensinnig zu bestreiten, ihr eine gewisse Berechtigung einräumt, indem er sagt: „Diese Gerechtigkeit aber muſs man eini„gen groſsen Künstlern, sonderlich Malern neuerer Zeiten, wider„fahren lassen, daſs sie in gewissen Fällen von dem Wege, den die „griechischen Meister in Bekleidung ihrer Figuren am gewöhnlichsten „gehalten haben, ohne Nachtheil der Natur und Wahrheit „abgegangen sind.“ Man darf nicht allzu groſsen Werth darauf legen, wenn er dafür praktische Gründe aus der stofflichen Natur des griechischen Zeugs beibringt, statt die wahre Ursache in einem ästhetischen Gesetz zu suchen, da er anerkennt, daſs „in der neuen „Manier der groſsen Partien in Gewändern der Meister seine „Wissenschaft nicht weniger als in der gewöhnlichen Manier der „Alten zeigen kann“.

212. Das vierte Element — und zwar dasjenige, worin sowohl Naturschönheit, wie idealische Schönheit und Schönheit der Gewandung zur höchsten, einheitlichen Wirkung gelangen — ist nun die Schönheit des Ausdrucks, welche, in nächster Verbindung mit der Haltung, das „allgemeine Kennzeichen der griechischen Meisterwerke“ ist. Er bezeichnet diese Totalwirkung des griechischen Schönheits-Ideals als „eine edle Einfalt und eine „stille Gröſse, sowohl in der Stellung als im Ausdruck“; eine Charakteristik, die gleichsam für alle Zeit der typische Ausdruck für die Wirkungsweise der Antike geworden ist. Die Stelle[1]), in welcher Winckelmann sich so ausspricht, und die sich daran knüpfenden Betrachtungen über die Gruppe des Laokoon sind bekanntlich Veranlassung gewesen, daſs Lessing seinen *Laokoon* geschrieben hat. Es mag darüber hier nur bemerkt werden, daſs Winckelmann, um seine Anschauung von der „edlen Einfalt“ und „stillen Gröſse“ näher zu erläutern, sie mit der Stille des Meeres vergleicht: „Sowie

[1]) A. a. O. S. 31 ff.

„die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch „so wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Grie„chen bei allen Leidenschaften eine grofse und gesetzte Seele.“ [1]) Dann folgt als Beispiel die Beschreibung des *Laokoon*, deren Kern der Satz ist, dafs „der Schmerz des Körpers und die Gröfse „der Seele durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke „ausgetheilt und gleichsam abgewogen“ sind. Interessant ist dann die Bemerkung, dafs „diese Eigenschaften“ — nämlich die edle Einfalt und stille Gröfse der griechischen Statuen — „es sind, „welche die vorzügliche Gröfse eines Raphael machen, zu welcher „er durch die Nachahmung der Alten gekommen ist.“ Er knüpft daran Einiges über die „Sixtinische Madonna“, das jedoch von weniger Bedeutung ist.

Endlich als fünftes Element der griechischen Kunst, welches nachgeahmt werden müsse, „nach dem Studio der schönen Natur, des Contours, der Draperie und der edlen Einfalt und stillen Gröfse“, bezeichnet Winckelmann die „Art zu arbeiten“ bei den Alten, d. h. die Technik, worüber er sich weitläufig einläfst, praktische Vorschriften daran knüpfend. Dies hat nun kein näheres Interesse für uns. Wir gehen daher jetzt, nachdem wir durch die Darlegung seiner Ansichten über die antike Kunstanschauung eine feste Basis gewonnen, zu seinen Gedanken über die Schönheit überhaupt und deren besondere Momente und Stufen über, welche, wie wir sehen werden, ziemlich genau den eben betrachteten entsprechen und daher mit diesen einen begrifflichen Parallelismus bilden.

3. Die den Elementen der Schönheit entsprechenden Stufen derselben.

213. Winckelmann hat seine Ideen über den allgemeinen Begriff und das in sich differente Wesen der Schönheit nicht eigentlich in Form philosophischer Entwickelung, sondern gleichsam nur gelegentlich, besonders in den einleitenden Kapiteln zur *Geschichte der griechischen Kunst*, ausgesprochen. Sie sind daher mit grofser Vorsicht zu deuten und manches Ungehörige dabei auszuscheiden, selbst einige Lücken im Fortgange der Gedanken auszufüllen. Winckelmann ist kein Philosoph von Fach, dem die Ausdrücke für begriffliche Kategorien stets wie ein gewohntes Handwerkzeug zur

[1]) Wie es möglich gewesen, diese ganz konkrete Vorstellung als „abstraktes Ideal“ zu bezeichnen, dessen Eigenschaften jene „Einfalt“ und „Stille“ seien, ist ganz unbegreiflich. Selbst sein Biograph Justi fällt in diesen konventionellen Ton (Bd. I, S. 410): „Auch das Evangelium des Schönen, die Lehre vom Ideal, das „Einfalt“ und „Stille sei..“, sagt er von ihm in völlig oderflächlicher und verkehrter Auffassung. Vergl. übrigens über die *Schönheit des Ausdrucks* später (No. 220).

Hand liegen und geläufig im Gebrauch sind; Dies und unsere aus dem Studium seiner Werke geschöpfte bewundernde Ueberzeugung, dafs trotzdem ein tiefer Quell echt philosophischer Intuition in ihm lebendig wirkt, eine Fülle spekulativer Gedanken, die von ihm selbst zum Theil nicht einmal in ihrer ganzen Tragweite erkannt wurden, sich in seinem Kopfe drängt und nach Aufsen strebt, legen uns die doppelt ernste Pflicht auf, sehr behutsam bei der Darlegung derselben zu Werke zu gehen und Alles, auch das scheinbar Unbedeutendste, ja Widersprechende selbst mit Pietät zu behandeln. Winckelmann ist unsers Erachtens bis jetzt nicht ganz verstanden, am allerwenigsten vollkommen gewürdigt; auch von Schelling nicht, der jedoch einen tiefen Respekt vor ihm hatte; am wenigsten fast von Justi, seinem Special-Biographen, der ihn gerade in dem Wichtigsten — wenigstens hinsichtlich des philosophischen Gehalts seiner Werke Wichtigsten — verkennt. Versuchen wir es, die Ideen des grofsen Mannes in möglichster Klarheit und Zusammengehörigkeit darzulegen. [1])

Zunächst, um einen Anfang zu machen, müssen wir daran erinnern, dafs er auch für die Bestimmung des allgemeinen Begriffs der Schönheit von der Idee der plastischen Schönheit, d. h. von der menschlichen Gestalt, ausgeht; und da ist denn sogleich zu bemerken, dafs die allgemeine Ansicht, Lessing habe — und zwar im Gegensatz zu Winckelmann — zuerst die Aufgabe der Kunst in die „Darstellung der Schönheit“ gesetzt, insofern eine irrige ist, als Winckelmann in seinem Aufsatz *Erinnerung* etc. gleich im Anfange ausdrücklich sagt, dafs die „vornehmste Absicht der Kunst die Schönheit“ sei. [2]) Inwiefern hinsichtlich der Laokoongruppe Winckelmann neben der „blofsen“ Schönheit, worunter er lediglich die Harmonie der materiellen Formen verstand, noch, als wesentlich antik, die „edle Einfalt“ und „stille Gröfse“ als zweites höheres Moment hinzufügte, ist oben auseinandergesetzt. [3]) Wo er aber schlechthin von antiker Schönheit spricht, d. h. wo er die Momente des Naturschönen und Idealschönen, sowie die des Contours und der Draperie, ja auch der vollendeten Technik nicht unterscheidet, fafst er sie eben zusammen unter diesen einen Ausdruck der „Schönheit“ und setzt diese so als einzigen Endzweck der Kunst. Dafs

[1]) Die Hauptquellen für seine Ideen über Schönheit sind: das zweite bis vierte Kapitel des 4. Buchs seiner *Kunstgeschichte*, ferner die Schriften *Erinnerung über Betrachtung der Werke der Kunst* (Werke Bd. 1. S. 241 ff.), *Ueber die Empfindung des Schönen* und *Von der Grazie in Werken der Kunst*. — [2]) Vergl. auch unten (No. 221) die Stelle aus der *Kunstgeschichte*. — [3]) Vergl. No. 209.

diese Auffassung die richtige sei, geht unwiderleglich daraus hervor, daſs Winckelmann in demselben Aufsatz, wenige Seiten weiter und im scheinbaren Widerspruch mit der obigen Aeuſserung, sagt: „Das „zweite Augenmerk bei Betrachtung der Werke der Kunst soll „die Schönheit sein.“ Hier faſst er sie nämlich nur als das Moment der Naturschönheit der menschlichen Gestalt, also als ein besonderes Element der allgemeinen klassischen Schönheit; denn er setzt hinzu: „Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen „ist der Mensch, oder nur dessen äuſsere Fläche, und diese ist „für den Künstler so schwer auszuforschen, wie von den Weisen „das Innere desselben, und das Schwerste ist, was es nicht scheint, „die Schönheit, weil sie, eigentlich zu reden, nicht unter Zahl „und Maaſs fällt.“ Demnach kann nun wohl kein Zweifel sein, daſs hier nur von der materiellen Schönheit der Gestalt die Rede ist, welche als das „Zweite“ in der Kunst (gegen die „idealische“ Schönheit oder eigentlich gegen die Totalschönheit, welche beide als Momente in sich enthält, als das Erste) hingestellt wird.

Fassen wir also, ehe wir einen Schritt weiter gehen, das Gesagte zusammen, so ist der Begriff der Schönheit bei Winckelmann wesentlich der plastische Schönheitsbegriff: dieser ist das Fundamentale seiner Anschauung. Dann faſst er diese plastische Schönheit als konkrete Totalität bestimmt unterschiedener Momente, nämlich der materiellen und der idealischen Schönheit. Diese Momente nun, welche schon oben bei der Charakteristik der griechischen Kunst auftraten, kommen nun auch hier in Betracht. Dann aber betrachtet er auch den abstrakten Begriff der Schönheit, d. h. nicht als Einheit konkreter Elemente, sondern als eine Abstraction der konkreten Unterschiede, behufs der Bestimmung des „Ideals“; allein, wie nicht vergessen werden darf, immer auf dem Boden der plastischen Anschauung; und endlich den konkreten Begriff des Ideals in seiner verschiedenen Form als Schönheit des Geschlechts, des Alters und des individuellen Ausdrucks. Dies wäre im Allgemeinen der Fortgang seiner Gedanken über die Schönheit

a) Die Naturschönheit.

214. Was nun zunächst die materielle oder in seinem Sinne, d. h. beschränkt auf die menschliche Gestalt, die *Naturschönheit* betrifft, so bestimmt er sie als „die Mannigfaltigkeit im Einfachen“ (richtiger eigentlich als das Einfache im Mannigfaltigen, nämlich als die Harmonie der Theile unter sich und zum Ganzen). „Dies“

— sagt er[1]) — „ist der Stein der Weisen, den die Künstler suchen, „und welchen wenige finden; nur der versteht die wenigen Worte, „der sich diesen Begriff aus sich selbst gemacht hat.“ Er versucht es indeſs, aus seiner Empfindung heraus einige Andeutungen zu geben und kommt dann natürlich, ähnlich wie Hogarth, auf eine *Schönheitslinie*. — „Die Linie, die das Schöne beschreibt, ist „elliptisch, und in derselben ist das Einfache und beständige Ver„änderung; denn sie kann mit keinem Zirkel beschrieben werden „und verändert in allen Punkten ihre Richtung.“ — Dies ist eine ganz philosophische Bestimmung. Denn wenn die Schönheit die Einheit des Einfachen und Mannigfaltigen ist und dies Gesetz für die Formengestaltung als Umriſslinie ausgedrückt werden soll, so ist eben die elliptische Linie die gesuchte, weil sie allein beide Momente in sich als Einheit versinnlicht. Hogarth fand sie in der „Schlangenlinie“, was im Grunde auf dasselbe herauskommt; denn da Winckelmann auch nicht die in sich zurückkehrende Ellipse meint, sondern nur das Gesetz ihrer Schwingung, also einen beliebigen Theil, so ist dieser eben — ohne Rückkehr in sich selbst, sondern kontinuirlich wachsend gesetzt — die *Spirale*, die *Schnecke*, die *Welle*, die *Schlange*. Aber Winckelmann's Ellipse ist konkreter und philosophischer, weil er das Element angiebt, während Hogarth nur eine besondere Darstellungsweise desselben als allgemeine Schönheitslinie betrachtet wissen will. Ja, Winckelmann fühlt recht gut, daſs selbst diese Aufstellung der Ellipse als Schönheitslinie den konkreten Begriff nicht erschöpft, da die Bestimmung der Schwingungskraft fehlt, d. h. das Verhältniſs der beiden Durchmesser zu einander nicht geometrisch bestimmt werden kann. Er sagt daher ganz richtig: „Welche Linie, mehr oder weniger elliptisch, „die verschiedenen Theile zur Schönheit formet, kann die Algebra „nicht bestimmen; aber die Alten kannten sie, und wir finden sie „vom Menschen bis auf ihre Gefäſse“.[2]) — Hier ist also schon ein Fortschritt zum allgemeinen Begriff. — „So wie nichts Zirkel„förmiges am Menschen ist, so macht auch kein Profil eines alten „Gefäſses einen halben Zirkel.“ —

Er geht nun auf den Versuch ein, an der Gesichtsbildung seine Theorie praktisch nachzuweisen, und hier müssen wir ihn verlassen — ungern, wie wir bekennen, denn es gewährt einen wahrhaften Genuſs, seine so einfach vorgetragenen Gedanken zu verfolgen; z. B.

---

[1]) *Erinnerung* etc. (Werke I. S. 247). — [2]) Vergl. No. 223, wo er umgekehrt vom allgemeinen (abstrakten) Begriff zu diesen konkreten Bestimmungen wieder zurückkehrt.

wenn er von Raphael sagt: „Wenn ein Künstler mit Empfindung „des Schönen begabt war, so war es Raphael: und dennoch sind „seine Schönheiten unter dem Schönsten in der Natur“; wenn er von Tizian's „Venus“ bemerkt, „sie sei nur der gemeinen Natur „nachgebildet“, dagegen von den Griechen: „Die Griechen aber schei„nen Schönheiten entworfen zu haben, wie man einen Topf dreht“. — — Allerdings, ein begriffliches Resultat wird hier nicht erreicht; er ist eben kein Aesthetiker von Beruf; aber man sieht, wie es ihn drängt, Das, was in ihm lebt und wirkt, in feste Gedanken zu bringen. Und schliefslich: solche Latenz des wahrhaft konkreten Gedankens ist denn doch etwas Höheres als das bloſse Reflektiren über abstrakte Kategorien, denen nicht die substanzielle Intuition und ihr reicher konkreter Inhalt zum Substrat dient.

b) Die idealische Schönheit.

215. Das zweite, gegen die Naturschönheit höhere, Moment ist nun die „idealische Schönheit“, welche wesentlich in der *Haltung*[1]) als Ausprägung göttlicher Erhabenheit beruht. Diese behandelt er unter dem Ausdruck „Grazie“ in einer besonderen Schrift.[2]) Er setzt sie von vorn herein in Beziehung zur Handlung, worunter er aber, wie der Verfolg zeigt, eine innere Action, eine ruhige Bewegtheit der Seele, versteht. Denn er schreibt sie z. B. unter den Neueren dem Correggio zu und spricht sie dem Michelangelo ab. Er bedient sich dann des Gleichnisses, sie sei „wie das „Wasser[3]), welches desto vollkommener ist, je weniger Geschmack „es hat; alle fremde Artigkeit“ (damit meint er die Koketterie der Rokokograzie)[4]) „ist der Grazie, sowie der Schönheit nachtheilig. „Man merke, daſs die Rede von dem Hohen oder Heroischen und „Tragischen in der Kunst, nicht von dem komischen Theil derselben ist. Stand und Geberden“ — und dies bezeichneten wir oben mit dem allgemeinen Ausdruck *Haltung* — „an den alten Figuren „sind wie an einem Menschen, welcher Achtung erweckt und for„dern kann: ihre Bewegung hat den nothwendigen Grad des Wir-

[1]) Siehe oben No. 209. 210. — [2]) W. W. Bd. I. S. 256 ff.

[3]) Wir werden diesem Vergleich von dem *klaren Wasser* unten noch einmal begegnen, wo er von der allgemeinen Schönheitsform spricht; und wir müſsten sehr irren, wenn er diesen eigentlich für die „Grazie“ nicht recht passenden Vergleich nicht aus seiner Kunstgeschichte hieher übertragen haben sollte; und zwar möchte der Grund davon darin zu suchen sein, dass er sowohl die Grazie wie die allgemeine Formschönheit gleicherweise, obwohl in wesentlich verschiedenem Sinne, „idealisch“ nennt. — [4]) Wenn man solche „Artigkeit“ sehen wolle, meint er beifsend, so müsse man „einen Ritter in „der Komödie oder auch einen jungen Franzosen in seiner eignen Brühe sich „vorstellen“.

„kens in sich, wie durch ein flüssiges feines Geblüt und mit einem „sittsamen Geiste zu geschehen pflegt“ . . . „Auch im empfindlich„sten Schmerz erscheint Niobe noch als die Heldin, welche der „Latona nicht weichen wollte.“ Er zeigt dann, wie die Grazie sich auch auf die Kleidung erstreckt. — Hier, bis wohin wir unserm Winckelmann in seinen Gedanken über die besonderen Momente der allgemeinen Schönheit gefolgt sind, können wir nun den Uebergang machen zu seinen Gedanken über die Totalität dieser Sondermomente, d. h. über den Begriff der Schönheit überhaupt. Ehe wir hiezu aber übergehen, müssen wir eine Bemerkung machen, welche für das Verständniſs der verschiedenartigen Auffassung seines Ausdrucks „idealisch“, „Ideal“ u. s. f. wesentlich ist, um so mehr als dieser Punkt, so viel wir wissen, bis jetzt noch von Keinem der vielen Kommentatoren Winckelmann's beachtet worden ist.

Winckelmann faſst nämlich, wie wir gesehen haben, das *Idealische* einmal ganz konkret als das Höhere gegen die blos materielle Schönheit, welche beiden Momente, zusammen mit der Schönheit der Gewandung, jenes Gepräge der klassischen Schönheit hervorrufen, das er als „edle Einfalt“ und „stille Gröſse“ charakterisirt.[1]) Dies ist die konkrete Seite des Ideals. Dann aber versucht er von diesen konkreten Momenten zu abstrahiren, um zu einem ganz allgemeinen Begriff des Ideals der menschlichen Gestalt zu gelangen, das er dann, um den Gedanken anschaulich zu machen, mit dem reinen Quellwasser vergleicht; und so kommt es, daſs sein Ausdruck *Ideal* einmal etwas durchaus Konkretes und dann wieder etwas ebenso durchaus Abstraktes bedeutet. Dieser Unterschied, welcher übrigens nachgewiesen werden wird, ist von wesentlicher Bedeutung.

216. Das konkret Idealische spricht sich nun, wie bereits erläutert, in der Haltung aus, welche er als „Grazie“ bestimmt — und dies mag ihn wohl verleitet haben, ohne Berücksichtigung des Unterschiedes des Konkreten und Abstrakten im Ideal, den Vergleich mit dem „klaren Wasser“, welcher eigentlich nur auf das letztere paſst, auch auf das erstere zu übertragen.[2])

Dies vorausgeschickt, haben wir nun zunächst zu sehen, wie er auf Grund allgemeiner Reflexionen zu jenem abstrakten Begriff des Schönheits-Ideals gelangt.

[1]) Vergl. oben No. 212. — [2]) Die Hauptstelle jener Vergleichung (wo vom abstrakten Ideal die Rede ist) steht im § 28, Kap. 2 des IV. Buchs seiner Kunstgeschichte (Werke Bd. II. S. 54), die zweite (wo er das konkrete meint) in der Abhandlung „Ueber die Grazie“ (Werke Bd. I. S. 258). Vergl. oben No. 215.

Die Ueberschrift des 2. Kapitels des 4. Buchs seiner Kunstgeschichte lautet „Vom Wesen der Kunst“, und dies beweist schon am besten, dafs er auch hier, wo er von vornherein die Absicht ausspricht, den allgemeinen Schönheitsbegriff zu erläutern, durchaus auf dem festen Boden der griechischen Plastik steht. Er fühlt auch das gleichsam Gefährliche seines Vorhabens, die Weite des Abstandes zwischen dieser substanziellen Basis und der daraus durch fortwährendes Eliminiren konkreter Bestimmtheiten zu erklimmenden Höhe abstrakter Begriffe. Er sieht, dafs seine „Unternehmung mifs„lich ist . . ., da ich mich an die Bahn wage, von so vielen Werken „der Kunst, die ich vor Augen sehe, und von den hohen Schön„heiten derselben die Gründe und Ursachen zu erklären. . . „Ohne die Sammlung und Vereinigung der unendlichen Menge er„haltener Werke der Kunst wie unter einen Blick ist kein „richtiges Urtheil zu fällen. . .“

Er giebt dann die Gründe an, warum man bisher zu einem solchen nicht durchgedrungen sei, und nennt die Schönheit „den „höchsten Vorwurf nach der Gottheit“. Näher bestimmt er sodann seine Aufgabe der Untersuchung, „was Schönheit sei“, nach verschiedenen Momenten: „Zuerst sei von der Schönheit überhaupt zu „reden, sowohl was die Formen als was die Stellung und Ge„berden“ (hier sind also alle drei Stufen: materielle Schönheit, Schönheit der Haltung und Schönheit des Ausdrucks wieder angedeutet) „betrifft, nebst der Proportion, und alsdann von der Schön„heit einzelner Theile des menschlichen Körpers. In der allgemei„nen Betrachtung über die Schönheit aber ist vorläufig der ver„schiedene Begriff des Schönen zu berühren, welches der „verneinende Begriff derselben ist, und dann ist einiger be„stimmter Begriff der Schönheit zu geben; es kann jedoch leichter, „wie Cotta beim Cicero von Gott meint, von der Schönheit gesagt „werden, was sie nicht ist, als was sie ist; und es verhält sich „einigermafsen mit der Schönheit wie mit der Gesundheit und Krank„heit: diese fühlen wir und jene nicht.“ — Er will damit nur sagen, dafs er den Begriff zunächst negativ, und dann positiv bestimmen wolle.

Hierauf geht er folgendermaafsen auf die Erörterung des Begriffs selbst ein: „Die Schönheit, als der höchste Endzweck und „als der Mittelpunkt der Kunst,[1]) erfordert vorläufig eine allgemeine „Abhandlung, in welcher ich mir und dem Leser eine Genüge zu

[1]) Vergl. oben No. 213.

„thun wünschte; aber dieses ist auf beiden Seiten ein schwer zu „erfüllender Wunsch. . . . Mir schien die Schönheit zu winken, viel„leicht eben die Schönheit, die den grofsen Künstlern erschien und „sich fühlen, begreifen und bilden liefs: denn in ihren Werken habe „ich dieselbe zu erkennen gesucht und gewünscht. Ich aber schlug „meine Augen nieder vor dieser Einbildung, wie Diejenigen, denen „der Höchste gegenwärtig erschienen war, weil ich diesen in jener „zu erblicken glaubte. Ich erröthete zugleich über meine Zuver„sicht, die mich verdreistet hatte, in die Geheimnisse desselben hin„einzuschauen und von dem höchsten Begriff der Menschlichkeit zu „reden. . . Aber mit erwärmter Einbildung von dem Verlangen, alle „einzelne Schönheiten, die ich bemerket, in eins und in „einem Bilde zu vereinigen, suchte ich in mir eine dichte„rische Schönheit zu erwecken und mir gegenwärtig her„vorzubringen. Ich bin aber von Neuem in diesem zweiten Versuch „und Anstrengung meiner Kräfte überzeugt worden, dafs dies noch „schwerer ist, als in der menschlichen Natur das vollkommen Schöne, „wenn es vorhanden sein kann, zu finden. Denn die Schönheit ist „eins von den grofsen Geheimnissen der Natur, deren Wir„kung wir sehen und Alle empfinden, von deren Wesen aber ein „allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen „Wahrheiten gehört.“ —

Wir haben diese bedeutungsvolle Stelle hier im Zusammenhange mitgetheilt, weil sie eine klare Einsicht in die Weise des Reflektirens gewährt, mit welchem Winckelmann dem Begriff der Schönheit zu Leibe geht. Zunächst, um einen Anhaltpunkt zu gewinnen, fafst er sie im Sinne subjektiver Schönheits-Empfindung, und zwar in der engeren Bedeutung derselben als „Geschmack“. Er sagt: „Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das „Urtheil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein, und „es würde die Ueberzeugung von der wahren Schönheit leicht wer„den.“ Dies führt er nun weiter aus, indem er die individuellen Neigungen schildert, z. B. dafs die „blauen Augen in's Gemein von „den braunen angezogen und die braunen von den blauen gereizt „werden“; man vergesse aber nicht, dafs er die Schönheit hier und im Weiteren, wie er selbst angekündigt, nach ihrer negativen Seite fafst, d. h. diejenigen Schönheits-Empfindungen, welche als einseitig und falsch zu betrachten sind, behandelt. Daher sagt er auch, dafs bei den Künstlern sich „die Begriffe der Schönheit aus „solchen unreifen ersten Eindrücken bilden“, und sucht diese Ein„seitigkeiten theils physikalisch — aus dem verschiedenen Bau des

Auges — theils, wie bei Michelangelo, dem das Gefühl für sanfte Schönheit abging, aus besonderer Charakterbildung, sowie aus klimatischen und andern Gründen zu erklären. Hierdurch kommt er dann zu dem Schlufs, dafs gerade der griechische Himmel, da er weder zu heifs und ausdörrend, noch zu kalt und einschrumpfend wirkte, am geeignetsten war, die Frucht der Schönheit zur höchsten Reife zu bringen, sowohl in den Naturgebilden wie in der Anschauung. Weiterhin schliefst er die Farbe als ein untergeordnetes Moment der Schönheit aus, wovon später die Rede sein wird.

„Dieses ist also“ — wiederholt er — „verneinend von der „Schönheit gehandelt, das ist, es sind die Eigenschaften, welche sie „nicht hat, von derselben abgesondert; ein bejahender Begriff aber „erfordert die Kenntnifs des Wesens selbst, in welches wir „bei wenig Dingen hineinzuschauen vermögend sind. Denn wir „können hier, wie in den meisten philosophischen Betrachtungen, „nicht nach der Art der Geometrie verfahren, welche vom Allgemeinen auf's Besondere und Einzelne, und von dem Wesen der „Dinge auf ihre Eigenschaften geht und schliefst, sondern wir „müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche „Schlüsse zu ziehen.“ Hiemit ist denn sein Standpunkt zu der Frage deutlich bezeichnet.

217. Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen unterscheidet Winckelmann nun die Schönheit zunächst von der „Vollkommenheit“. Sofern diese in der Einheit von materieller Gestaltung und innerer Zweckmäfsigkeit beruht, würde die Schönheit, als identisch mit der Vollkommenheit gesetzt, nicht dem Menschen allein, sondern allen erschaffenen Wesen angehören. Hier ist in seinem Gedankengange eine Lücke, denn er fängt den folgenden § mit dem Satz an: „Die höchste Schönheit ist in Gott“, aber wir möchten kaum irren, wenn diese Lücke mit dem Gedanken, der ihm offenbar vorgeschwebt hat, auszufüllen sei, dafs, je näher auf der unendlichen Stufenleiter der erschaffenen Wesen ein Geschöpf oder, um in seiner Weise zu sprechen, eine Bildung an Gott, als die Quelle aller Vollkommenheiten, hinanreiche, desto gröfser seine Schönheit sei. — In diesem Sinne ist es nun leicht zu verstehen, wenn er sagt: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der „menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäfser und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann „gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet.“ —

Hier ist also nicht mehr von jener Vollkommenheit die Rede,

welche in der Einheit von Gestaltung und Zweckmäfsigkeit beruht, denn an dieser nehmen die Ideale aller erschaffenen Wesen Theil, so dafs darin also eine Stufenleiter nicht denkbar wäre, sondern Winckelmann meint, wenn Schönheit überhaupt mit Vollkommenheit identificirt werden dürfe, so sei sie diejenige Vollkommenheit, welche die höchstmögliche Stufe der erschaffenen Wesen, in nächster Nähe der Quelle des Schaffens selbst, charakterisirt. Daher sagt er: „Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie „durch's Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande „der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die „Formen eines solchen Bildes sind“ (ihrer Herkunft halber nämlich, weshalb denn Winckelmann weislich an die Einheit und Untheilbarkeit des Geistes im Gegensatz zur Materie erinnert hatte) „einfach „und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannigfaltig, eben da„durch aber sind sie harmonisch.“

Als weiteres Moment bezeichnet er dann die Begrenzung. Er braucht zwar diesen Ausdruck nicht, er hat aber den Begriff im Sinne, wenn er — wir lassen seine Abschweifung über das „Erhabene“ vorläufig fort — bemerkt: „Durch Einheit und Einfalt wird „es (das Schöne) nicht enger eingeschränkt, oder verliert an seiner „Gröfse, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke übersehen „und messen und in einem einzigen Begriffe einschliefsen und „fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es „sich in seiner völligen Gröfse vor.“ —

Abermals geht er zu einem ferneren Moment fort, was er, als „aus der Einheit folgende“ Eigenschaft der Schönheit, „die Unbe„zeichnung“ nennt; ein Ausdruck, der seinen Auslegern viel Mühe gemacht hat. Nur der einzige Schelling hat die Tiefe dieser Anschauung zu würdigen gewufst, freilich ist er selber dafür unverstanden geblieben.[1]) — „Unbezeichnung“, ein wunderbares Wort! Indem Winckelmann diesen Ausdruck dahin erklärt, sie bestehe

[1]) In seiner Rede *Ueber das Verhältnifs der bildenden Kunst zur Natur* (S. 11) hat Schelling unserm Winckelmann ein schönes Denkmal durch die Worte gesetzt: „Er stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit; kein ant„wortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reich der „Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam ... Er gehört durch Sinn und Geist „nicht seiner Zeit, sondern entweder dem Alterthum an, oder der Zeit, deren Schöpfer „er wurde, der gegenwärtigen“ u. s. f. Aber auch heute noch wie vor hundert Jahren scheint das Verständnifs für ihn noch nicht völlig aufgegangen, wenn sowohl Männer der exakten Kunsthistorie, wie Justi, als auch des philosophischen Denkens, wie Zimmermann und Lotze, ihn in so roher Weise mifsverstehen konnten. — Vergl. in Betreff Schellings näherer Ansichten No. 440 ff., sowie *krit. Anhang.*

darin, daſs „ihre“ (der Schönheit) „Formen weder durch Punkte „noch durch Linien beschrieben werden können, als die allein die „Schönheit bilden“, so will er weiter nichts sagen als Dies, daſs die Schönheit sowohl jeder Einzelform widerstrebt, als auch daſs sie nur in jedem einzelnen Falle zur Erscheinung gelangen kann. Dieser scheinbare Widerspruch, welcher lediglich den Gegensatz zwischen dem abstrakten Ideal (wie es sich beispielweise Plato denkt) und der konkreten (individuellen) Schönheitsgestaltung bedeutet, beschäftigt den Geist Winckelmann's in tiefster Weise. Zunächst faſst er die eine Seite des Gegensatzes in's Auge, das abstrakte Ideal, und sagt, es sei „folglich“ (nämlich weil es sich durch nichts Bestimmtes, wie Linien und Punkte, begrenzen lasse) „eine „Gestalt, die weder dieser noch jener Person eigen sei, noch irgend „einen“ (bestimmten) „Zustand des Gemüths oder eine“ (bestimmte) „Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge „in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. — Nach „diesem (abstrakten) Begriff soll die Schönheit sein wie das voll„kommenste Wasser aus dem Schoofs der Quelle geschöpfet, welches, „je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil „es von allen fremden Theilen geläutert ist.“ — Denn das Wasser ist eben diese abstrakte Flüssigkeit, die für unsere Sinne nichts repräsentirt als die reine Vorstellung der Flüssigkeit, ohne irgend welche nähere Bestimmtheit. Weiter vergleicht er diese abstrakte Schönheit mit der neutralen Mitte zwischen dem Schmerz und dem Genufs, und solche „Idee der höchsten Schönheit“ — weil sie nämlich nichts Bestimmtes enthält, von jedem Inhalt befreit und leer ist — „scheine am einfältigsten und am leichtesten“, und es sei „zu derselben keine philosophische Kenntnifs des Menschen, keine „Untersuchung der Leidenschaften der Seele und deren Ausdruck „nöthig.“ *

Schon dieser Schluſs zeigt deutlich, daſs sich Winckelmann über die sogenannte absolute Schönheit als leeres (platonisches) Ideal, gerade herausgesagt, lustig macht, und daſs er in dieser Abstraction nichts weniger als die Wahrheit des Ideals hinstellen will. Zweifelt man aber hieran noch, so lese man die zunächst folgenden Worte, welche den § 24 einleiten: „Da aber in der menschlichen „Natur“ — und diese hatte er ja kurz zuvor als das Ebenbild Gottes „bezeichnet! — „zwischen dem Schmerz und dem Vergnügen, auch „nach dem Epikur“ (setzt er ironisch hinzu), „kein mittlerer Stand „ist, und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meer des „Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter segelt

„und der Künstler sich erhebt, so kann die reine“ (d. h. abstrakte) „Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unsrer Betrach„tung sein, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der „Handlung und der Leidenschaft setzen, welchen wir in der „Kunst in dem Wort Ausdruck begreifen.“ Hiemit nun läſst er die abstrakte Schönheit gänzlich fallen; denn wenn er noch hinzufügt: „Es ist also zum Ersten von der Bildung der Schönheit „und zum Zweiten von dem Ausdruck zu handeln“, so beweisen gleich die nächsten Worte, daſs er unter „Bildung der Schönheit“ durchaus etwas Konkretes versteht, der Art Konkretes, daſs er hier zwar die Unterscheidung zwischen „individueller“ und „idealischer“ Schönheit macht, sofort aber auch hinzusetzt, daſs etwas „idealisch“ sein kann, ohne schön zu sein. „Denn“ — sagt er — „die Ge„stalt der ägyptischen Figuren, in welchen weder Muskeln noch „Nerven und Adern angedeutet sind, ist idealisch, bildet aber den„noch in derselben keine Schönheit. . .“ Die wahrhafte idealische Schönheit also ist ihm nicht minder wie die individuelle konkret; denn dieses Fortlassen und Nichtberücksichtigen von solchen nothwendig zum Wesen der Gestalt — als welche das Substrat der Schönheit ist — gehörigen Bestimmtheiten, wie Muskeln u. s. f. macht das Ideal zum bloſsen Abstraktum, zur Gestaltlosigkeit und dadurch zur Unschönheit.

Wenn Winckelmann also glücklich über die leere Abstraction des Schönheitsbegriffs als gestaltlosen Ideals hinauskommt, so dürfen wir doch nicht verschweigen, daſs die Art, wie dies geschieht, nicht korrekt, ja eigentlich unlogisch ist. Denn nicht erst die Fähigkeit der menschlichen Natur zum Schmerz und Vergnügen, die Leidenschaften, kurz was die Schönheit des individuellen Ausdrucks hervorruft, enthält die Forderung zum Konkreten fortzugehen, d. h. bildet den nächsten, weil allgemeinsten Gegensatz gegen das abstrakte leere Ideal, sondern diese Forderung liegt einfach schon in dem ersten konkreten Gegensatz, worin die abstrakte Idee des körperlichen Menschen sich konkrescirt, nämlich in dem natürlichen Unterschied des Geschlechts. Der körperliche Mensch als solcher existirt gar nicht, sondern er existirt, wird erzeugt und geboren als „Männlein“ oder „Fräulein“; und diese Polarisation der menschlichen Existenz-Idee überhaupt ist auch eine solche hinsichtlich der Gestalt. An diese erste Besonderung und nicht schon an die Individuation hätte Winckelmann anknüpfen müssen. Später führt ihn, wie wir sehen werden, die doppelte (miſsverständliche) Aufhebung dieses Unterschieds, welche negativ in der Darstellung

Verschnittener, positiv in der Darstellung des Hermaphroditen versucht wird, folgerecht wieder darauf zurück; und jener logische Fehler rächt sich an ihm dadurch, dafs er die Unnatur und daher auch das Unkünstlerische in diesen Zwitter-Bildungen, als angeblicher Verkörperungen des absoluten Ideals, nicht erkennt, obgleich sie doch beide selber auch wieder einen Gegensatz bilden, also selbst in dieser (negativen) Idealisirung nicht absolut sind; ein Mifsverständnifs, worin ihm später Wilhelm von Humboldt gefolgt ist.[1])

218. Indefs macht Winckelmann jenen unlogischen Sprung wieder gut, indem er im folgenden § den Polarismus der geschlechtlichen Schönheit als die erste, wahrhaft konkrete Verwirklichungsform des menschlichen Ideals erläutert. Wenigstens thut er dies in praktischer Weise, sofern er dabei auf das Geschichtliche der Kunst bei den Griechen rekurrirt. Er sagt: „Die Bildung der Schönheit „hat angefangen mit dem einzelnen Schönen, auch in der Vorstel„lung der Götter, und es wurden auch noch in der Blüthe der „Kunst Göttinnen nach dem Ebenbilde schöner Weiber ... ge„macht“. Dennoch leitet ihn dieses Zurückgehen auf die Geschichte von der Erörterung des eigentlich Begrifflichen nun so ab, dafs seine ferneren Reflexionen zwar wahr, aber doch ziemlich willkürlich erscheinen. Wir haben daher hier nur einzelne Aussprüche zu notiren, namentlich den, dafs „die Schönheit jedem Alter eigen“ sei. — Man sieht, wie er immer von dem richtigen Gefühl geleitet wird, dafs die Idee durch weitere Besonderung sich zu konkresciren habe: nächst dem Geschlecht ist es nämlich, innerhalb dieser Begrenzung, weiter das Alter, worin sich die Schönheit näher bestimmt. Denn jedes Alter hat seine ihm eigenthümliche Bildung, folglich auch Schönheit, „aber“ — setzt Winckelmann hinzu — „wie den „Göttinnen der Jahreszeiten in verschiedenem Grade; mit der Ju„gend aber gesellt sie sich vornehmlich; daher ist der Kunst grofses „Werk, dieselbe zu bilden“.

Hier wäre nun der Augenblick gekommen, die Plastik von der Malerei zu trennen. Denn dafs die Darstellung der jugendlichen Schönheit vornehmlich Aufgabe der Plastik ist, liegt darin, dafs, da in der Jugend (Jünglingsalter) die Schönheit der Altersunterschiede kulminirt, hier also das Ideal am reinsten erreicht wird, die Jugend gleichsam den Begriff des Altersunterschieds, d. h. der zeitlichen Veränderlichkeit, aufhebt, also für die Anschauung den Charakter der Ewigkeit hat, während umgekehrt die Malerei,

[1]) Siehe unten No. 370 ff.

deren Welt die farbige Wirklichkeit ist, gerade den Flufs des Zeitlichen, das historische Gewordensein der Dinge zur Anschauung bringt. Nicht also „das Werk der Kunst überhaupt“, sondern das Werk der Plastik ist die Darstellung ewiger Jugendlichkeit, d. h. zeitloser Idealität. Hiemit wird denn auch unsre früher behauptete Ansicht, dafs Winckelmann bei dem Worte „Kunst“, als dem wahren Begriff, immer nur an die antike Plastik, bei „Schönheit“ stets nur an plastische Menschengestalt denke[1]), auf's Allerentschiedenste bestätigt. —

In der Verwandtschaft der Jugendlichkeit mit dem abstrakten Ideal, dessen Charakter die „Unbezeichnung“ ist, und welche schlechthin durch das Kulminiren der Altersschönheit erklärlich wird, liegt nun Zweierlei, nämlich einmal die scheinbare Einfachheit dieser Schönheit, sodann die Unfafsbarkeit derselben in eine bestimmte Form. Beide Momente fafst Winckelmann in voller Schärfe. Er geht dabei von einem Vergleich mit der Seele aus, welche denselben scheinbaren Widerspruch zwischen völliger Einfachheit und unendlicher Mannigfaltigkeit enthält, indem er sagt: „Sowie aber die Seele als „ein einfaches Wesen viele verschiedene Begriffe auf einmal und in „einem Augenblick hervorbringt, ebenso ist es auch mit dem schö„nen jugendlichen Umrisse, welcher einfach scheint und unendlich „verschiedene Abweichungen auf einmal hat. ... Die schönste Ju„gend hat“ — und hier berührt er fein wieder den allgemeineren, nämlich den Geschlechtsunterschied — „in unserm Geschlecht noch „weniger als im weiblichen einen festen Punkt.“ Ebenso (diesen Zwischengedanken schieben wir hier in seinem Sinne ein) wie die Ellipse zwar die Schönheitslinie ist, aber wie man von keiner einzelnen Ellipse sagen kann, sie sei die schönste, so dafs diese etwa durch das Verhältnifs der beiden Durchmesser bestimmt werden könnte, so „sind die Formen eines schönen Körpers durch Linien „bestimmt, welche fortwährend ihren Mittelpunkt verändern“ (er definirt hier in der Vorstellung gleichsam die Ellipse als einen Kreis, der fortwährend seinen Mittelpunkt verändert) „und fortgeführt nie„mals einen Cirkel beschreiben, folglich einfacher, aber auch mannig„faltiger sind als ein Cirkel, welcher, so grofs und klein derselbe immer „ist, eben den Mittelpunkt hat und andere in sich schliefst oder „(von ihnen) eingeschlossen wird. Diese Mannigfaltigkeit wurde von „den Griechen in Werken von aller Art gesucht, und dieses System „ihrer Einsicht zeigt sich auch in der Form ihrer Gefäfse und Va-

[1]) Vergl. No. 209.

„sen, deren svelter und zierlicher Contour nach eben der Regel, das „ist durch eine Linie gezogen ist, die durch mehre Cirkel muſs „gefunden werden; denn diese Werke haben alle eine elliptische „Figur, und hierin besteht die Schönheit derselben.[1]) Je „mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen und in der Aus„flieſsung einer aus der andern ist, desto gröſser ist das Schöne „des Ganzen.“

So lenkt also hier Winckelmann in ganz natürlicher Weise aus der Bestimmung des allgemeinen Schönheitsbegriffs in den der materiellen Schönheit zurück, und ganz in derselben Gedankenverbindung, wie er in seinem Werk „Ueber die Nachahmung der Alten“ von der materiellen Schönheit zur idealischen gelangte,[2]) kommt er auch hier dazu. Er sagt (§ 35): „Die Wahl der schönsten Theile und „deren harmonische Verbindung in einer Figur brachte die idealische „Schönheit hervor, welche also kein metaphysischer Begriff „ist, so daſs das Ideal nicht in allen Theilen der menschlichen Fi„gur besonders stattfindet, sondern allein nur von dem Ganzen „der Gestalt gesagt werden kann. Denn stückweis finden sich „ebenso hohe Schönheiten in der Natur, als irgend die Kunst mag „hervorgebracht haben, aber im Ganzen“ (d. h. in der harmonischen Verbindung der Theile, in der künstlerischen Verwerthung der Einzel-Schönheiten) „muſs die Natur der Kunst weichen.“

Es ist bei dieser Stelle aber zu wiederholen, daſs Winckelmann an nichts weniger als an eine gleichsam mechanische Synthesis von Einzelschönheiten denkt, sondern daſs vielmehr, wie schon früher bemerkt wurde, die Vorstellung der Idealschönheit ihm ein in die künstlerische Phantasie geworfener Reflex aus der mannigfachen Anschauung von schönen Einzelgestalten ist, der mehr analytisch als synthetisch sich erzeugt. Durch diese „Erhebung“ der in der künstlerischen Phantasie sich erzeugenden Vorstellung vom Ideal wird die Schönheit aus der blos materiellen und menschlichen zur idealen und göttlichen erhoben. Daher sagt er: „Das Ideal ist „blos zu verstehen von der höchsten möglichen Schönheit der gan„zen Figur“ und erinnert an die *gewisse Idee*, welche Raphael „in Ermangelung vieler einzelner wirklicher Schönheiten“ sich gebildet, indem er zugleich gegen letztere Aeuſserung polemisirt. Dies giebt wohl den besten Beweis, daſs er keineswegs an eine Addition von schönen Einzelheiten denkt, sondern vielmehr umgekehrt an die in der Natur nicht vorhandene Harmonie des Ganzen. Deshalb allein

[1]) Vergl. No. 219. — [2]) Vergl. No. 209. u. 210.

setzt er die Kunst, die solche Harmonie erzeugen könne, über die Natur. Einzelne Schönheiten, sagt er, könne man wohl in der Natur finden, so kenne er Weiber mit schöneren Köpfen als die „Galathea“ und schönere Jünglinge als den „Erzengel Michael“ von Guido Reni, aber dies mache sie noch nicht idealisch.

219. Nunmehr — nach Erörterung 1) des allgemeinen Schönheitsbegriffs als des abstrakten Ideals, 2) der materiellen und 3) der (konkret) idealischen Schönheit — erwartet man eigentlich sofort die vierte Stufe, nämlich die Schönheit des Ausdrucks, welche die eigentliche Individualisation des Schönen und so die wahrhaft konkrete Einheit der materiellen und idealischen Schönheit ist, in Betracht genommen zu sehen. Allein — und darin zeigt sich die Folge des oben erwähnten logischen Sprungs — statt zu dieser (auch durch seine Entwicklung in den „Gedanken über die Nachahmung“ schon angedeuteten) Betrachtung überzugehen, wendet er sich zunächst zu einer Erläuterung jener abstrakten Bildungen, in denen eine vorgebliche Idealisirung durch theils negative, theils positive Aufhebung des Geschlechts-Unterschiedes in der Gestaltung gesucht wurde. Mit andern Worten, er spricht — aber nicht tadelnd — über die Darstellung von Verschnittenen und Hermaphroditen bei den Griechen, welche strenggenommen als eine künstlerische Entartung am spätesten in der Stufenfolge der idealen Bildungen der Griechen (im folgenden Kapitel) zu betrachten gewesen wäre. Was die Kastraten betrifft, so nennt er ihre Gestalt eine „mittlere zwischen weiblichen und „männlichen Formen“, geht in die Details der beiderseitigen Abweichungen ein und findet solche gegenseitige Ausgleichung der natürlichen Formengegensätze auch in den Bacchus- oder Apollo-(?) Statuen. Noch bedenklicher aber erscheint es, daſs er auch die androgynen Bildungen „idealisch“ nennt, weil „die Künstler“ — seiner Ansicht nach — „in der aus beiden Geschlechtern ver„mischten Natur des Hermaphroditen ein Bild hoher Schönheit „auszudrücken gesucht haben“.

Er hätte aber schon aus dem Umstande, daſs der Hermaphrodit im griechischen Sinne etwas durchaus Ungöttliches, gemein Sinnliches an sich hat, ja geradezu als Symbol der Wollust auftritt, ersehen können, daſs das „Idealische“ hier nicht am rechten Orte war; abgesehen davon, daſs die Aufhebung des konkreten Geschlechtsgegensatzes selbst, in welchem allein eine wahrhafte Realisation der allgemeinen Schönheits-Idee, als in sich differenter, möglich ist, eine

durchaus abstrakte, unnatürliche und daher auch unkünstlerische Weise, die Schönheit vorzustellen, ist.

Keineswegs darf man daher mit Winckelmann darin übereinstimmen, daſs er über den natur- und darum allein wahrhaft kunstgemäſsen Polarismus des konkreten Geschlechts-Ideals hinaus zu einer blos verstandesmäſsigen Abstraction, resp. Kombination der Geschlechtsdifferenz hinausgriff, um ein vorgeblich „höchstes“ Menschen-Ideal zu definiren. Die Unwahrheit beider Versuche — nämlich sowohl die Aufhebung der Differenz der Geschlechter wie ihre künstliche Kombination (Beides ist auf gleiche Weise naturwidrig und abnorm) — liegt nämlich schon darin, daſs eben, weil zwei solche Möglichkeiten, Subtraction und Addition, gegeben sind, in keiner von beiden allein das höchste Ideal liegen kann, sondern von diesem Gegensatz abermals zu einer höheren Einheit aufgestiegen werden muſs, welche dann, schon mathematisch betrachtet, gleich Null ist.[1])

Nach dieser begrifflichen Ver- und Abirrung lenkt er dann aber (im Eingange zum zweiten Buch) wieder in den wahrhaften natur- und kunstgemäſsen Weg ein[2]), indem er sagt: „Der Auszug der „schönsten Formen wurde gleichsam zusammengeschmolzen, „und aus diesem Inbegriff erstand wie durch eine neue geistige „Zeugung eine edlere Geburt, deren höchster Begriff eine immer„währende Jugend war, zu welcher nothwendig die Betrachtung des „Schönen führen muſste... Die groſsen Künstler der Griechen, die „sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich „weniger für den Verstand als für die Sinne arbeiteten, suchten

[1]) Psychologisch mag diese Verirrung Winckelmann zu erklären sein — und ist dies bereits in der Einleitung zu seiner Charakteristik angedeutet worden — ästhetisch läſst sie sich nicht rechtfertigen. Um so merkwürdiger kann es daher erscheinen, wenn, wie bereits erwähnt, ein andrer ästhetisch höchst gebildeter Geist, wie Wilhelm von Humboldt, auf dieselbe irrige Vorstellung gerieth, indem er, ohne gerade an Hermaphrodyten oder Kastraten zu erinnern, diese neutrale Menschenschönheit ebenfalls als die höchste pries. Er hat einen besonderen Aufsatz „über männliche und weibliche Form“ geschrieben, worin er zunächst den Gegensatz der Formen selbst erläutert und dann bemerkt, daſs in keiner von ihnen die höchste vollendete Schönheit zu suchen, sondern diese nur dann zu erhalten sei, „wenn man das Charakteristische „beider Geschlechter in Gedanken zusammenschmilzt und aus dem innig„sten Bunde der reinen Männlichkeit und der reinen Weiblichkeit die Menschlichkeit „bildet.“ — Wir finden hier also ganz und gar die Winckelmann'sche Anschauung, sogar im Ausdruck des „Zusammenschmelzens“, so daſs man sich nicht der Vermuthung entschlagen kann, er habe direkt aus Winckelmann geschöpft. Er spricht dann von der „reinen geschlechtslosen Schönheit“ als höchstem Ideal und meint, daſs, „wenn „das Gleichgewicht beider gestört sei, statt der einfachen idealischen Schönheit zwei „verschiedene, aber minder vollkommene Gattungen entständen.“ — So wenig war auch dieser tiefe Geist im Stande, die höhere Bedeutung der sich individualisirenden Schönheit, d. h. des konkreten Ideals, in der Polarisation des Geschlechts zu fassen. —

[2]) W. v. Humboldt dagegen bleibt darin stecken, wie wir sehen werden.

„den harten Gegenstand“ (Widerstand) „der Materie zu überwin„den und, wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern: „dieses edle Bestreben derselben auch in früheren Zeiten der Kunst „gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmaleons Statue.“ Hieran schlieſst er dann zunächst eine Charakteristik und Stufenleiter der einzelnen griechischen Idealgestalten von den höchsten Göttern und Göttinnen herab bis zu den niederen Bildungen, um endlich im dritten Kapitel zu der Betrachtung der Schönheit des Ausdrucks überzugehen.

c) Die Schönheit des Ausdrucks.

220. Wie schon in dem ersten Abschnitt unsrer Betrachtung[1]) angedeutet wurde, setzt Winckelmann die Schönheit des Ausdrucks durchaus in Beziehung auf *Geberden* (Haltung) und *Action* (Handlung), und identificirt beides in dem Begriff der *Grazie*[2]). — „Bei Künstlern heiſst folglich“ — bemerkt er — „den Grazien „opfern: auf die Geberden und auf die Action in ihren Figuren „aufmerksam sein.“ So faſst er überall selbst das Konventionelle in seiner tiefsten Bedeutung und Wahrheit. Den *Ausdruck* (in der Kunstdarstellung) definirt er als die „Nachahmung des wirkenden „und leidenden Zustandes unsrer Seele und unsers Körpers, und „der Leidenschaften sowohl als der Handlung.“ Er unterscheidet dann die allgemeinere von der specielleren Bedeutung des Worts: „Im weitläufigen Verstande begreift es die Action mit in sich, im „engeren Verstande aber scheint die Bedeutung desselben auf Das„jenige, was durch Mienen und Geberden des Gesichts be„zeichnet wird, eingeschränkt, und die Action oder Handlung, wo„durch der Ausdruck erhalten wird, bezieht sich mehr auf Dasjenige, „was durch Bewegung der Glieder und des ganzen Körpers geschieht.“ Sehr richtig und in der That bewundernswürdig erinnert er dabei an das aristotelische ἦθος, dessen Mangel Aristoteles an den Zeuxis'schen Gemälden getadelt habe.[3]) — Der Ausdruck nun, sofern er „die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folg„lich die Formen des Körpers verändert, welche die (materielle)

[1]) S. No. 212; vergl. No. 215. — [2]) Wir werden später sehen, welche Früchte diese tiefen Bestimmungen bei Herder, Hirt und Göthe getragen haben. Das *Bedeutsame* Herders, das *Charakteristische* Hirts und die Einheit beider bei Göthe weisen unverkennbar auf Winckelmann zurück. (Vergl. No. 251.) — [3]) Vergl. No. 86, wo als Momente der tragischen Handlung das ἦθος und die διάνοια angegeben wurden. Der Begriff ἦθος ist dort mit *Stimmung* übersetzt, sofern sich dieselbe ausdrückt, daher auch Aristoteles dieses Wort auf die musikalische Stimmung anwendet, indem er die Melodie *ethisch* nennt. Vergl. No. 91. Schluſs und 92.

„Schönheit bilden, wirkt, je nach dem Grade der Veränderung, „nachtheilig auf diese Art Schönheit, und deshalb ist die *Stille* „(edle Einfalt und stille Gröſse) ein Schönheitsgesetz für den Aus„druck in der griechischen Kunst“[1]). — „Da aber im Handeln und „Wirken die höchste Ruhe und Gleichgültigkeit nicht stattfindet, „und göttliche Figuren menschlich darzustellen sind, so konnte auch „in dieser der erhabenste Begriff der Schönheit nicht beständig ge„sucht noch erhalten werden. Aber der Ausdruck“ — fährt Winckelmann mit bewundernswürdiger Feinheit fort — „wurde der „Schönheit gleichsam zugewogen, und diese war bei allen „Künstlern die Zunge an der Waage des Ausdrucks und also „die vornehmste Absicht derselben.“ Er stellt also die Schönheit als das Regulativ des Ausdrucks und als das eigentliche Princip der antiken Kunst hin. Wenn er dann noch hinzufügt, daſs „die Schön„heit ohne Ausdruck unbedeutend heiſsen könne, der Ausdruck „ohne Schönheit aber unangenehm“, und daſs „durch die Wir„kung der einen in den andern und durch die Vermählung zweier „widrigen (einander widerstreitenden) Eigenschaften das rührende, „das beredte und das überzeugende Schöne erwächst“, so bleibt in der That für das konkrete Verhältniſs von Schönheit und Ausdruck, welches die Basis der individuellen Schönheit ist, nichts weiter zu bestimmen übrig. —

Weiter wird nun dieser so bestimmte Begriff der „Ruhe und Stille“, der auch alle Hast der Bewegung (selbst im gewöhnlichen Leben) als Unsitte erscheinen lieſs, auf die Charakteristik der einzelnen Götter-Gestaltungen angewendet und darin nachgewiesen, wie „die Figuren der Gottheiten vom Vater der Götter bis auf die sub„alternen Götter herab ungerührt von Empfindung sind.“[2]) — Dies ist wieder eine von den vielen tiefen Bemerkungen Winckelmann's, die mit einem Schlage ein Licht über das Wesen der Antike verbreitet haben. Es folgen dann noch eine Menge sehr interessanter, theils ästhetischer theils kunstwissenschaftlicher Erörterungen, die jedoch das Princip selbst nicht näher bestimmen, sondern nur Konsequenzen desselben sind; z. B. über das Maaſs des Ausdrucks bei weiblichen Figuren, mit gelegentlichem Hinblick auf den Ausdruck der Leidenschaft in neueren Kunstwerken, woran sich sehr beherzigenswerthe Vorschriften für moderne Künstler anknüpfen. Dies führt ihn dann im vierten Kapitel auf die Betrachtung der

[1]) S. No. 212. — [2]) Vergl. Einleitung zur zweiten Periode S. 267 und 268 nebst Anm.

praktischen Requisite der Schönheit, namentlich auf die Proportion, wobei er den interessanten Nachweis führt, daſs die Alten mit Bewuſstsein und aus ästhetischen Gründen von der wahren Proportion in ihren Ideal-Gestaltungen abgewichen sind. So lehrreich zwar dies Alles ist, gehört es doch nicht sowohl hieher als in eine Theorie der Künste, weshalb wir es uns versagen müssen, davon nähere Mittheilung zu machen; ebenso verhält es sich mit Dem, was er über Komposition der Figuren und Gruppen, sowie über die einzelnen Theile des menschlichen Körpers hinsichtlich ihrer Sonderschönheit, sowie endlich über die Gestaltung der Thiere bei den Alten bemerkt.

Wir könnten hiermit die Darstellung der Winckelmann'schen Aesthetik, welche, wie man gesehen, wesentlich eine Aesthetik des plastischen Schönheitsbegriffs ist, abschlieſsen, wenn uns, um den groſsen Mann in seiner ganzen Eigenartigkeit des Anschauens und Denkens zu charakterisiren — sollte auch Das, was zur Vervollständigung des Gesammtbildes noch hinzuzufügen ist, seiner Bedeutung eher Abbruch thun als sie erhöhen — nicht noch die Pflicht obläge, auch seine Ansichten über Malerei mitzutheilen.

4. Seine Ansichten über Malerei.

221. Haben wir bis jetzt nur Ursache gehabt, die Tiefe und Kraft der ästhetischen Empfindung Winckelmann's zu bewundern, soweit er sich auf die Ergründung der Elemente der plastischen Schönheitsform der Antike beschränkte, so wird uns jetzt Gelegenheit geboten, gerade an dem Beispiel dieses groſsen Mannes zu erkennen, wie bedenklich es ist, die Gesetze, welche nur für eine bestimmte Kunstgattung Gültigkeit haben, als allgemeine auf das gesammte Gebiet der bildenden Kunst anwenden zu wollen. Winckelmann ist diesem Miſsverständniſs ebensowenig wie Lessing entgangen; ja es scheint, als ob die Zeit überhaupt noch nicht reif gewesen sei, um den specifischen Unterschied der plastischen und malerischen Kunstanschauung zu begreifen. Denn wenn wir den einzigen Schiller ausnehmen, der durch sein Studium der kantischen Philosophie einen tieferen Einblick in den Gegensatz des antiken und modernen Kunstgefühls gewonnen hatte und die Resultate seines Nachdenkens über diesen Punkt in dem bekannten Aufsatz „Ueber naive und sentimentale Dichtung“ niederlegte, so participiren fast alle bedeutenden Geister der nächstfolgenden Zeit, wie Herder, Göthe, Wilhelm v. Humboldt u. A., an diesem Grundirrthum,

dafs die bildende Kunst, ohne weitere Differenziirung in Plastik und Malerei, ein einfacher Begriff sei, dessen Inhaltsgebiet denselben Gesetzen unterliege. — Lessing konnte daher ganz unbefangen den Namen eines plastischen Werkes (Laokoon) als Haupttitel einer Untersuchung „über die Grenzen der Poesie und Malerei“ wählen, ja (in der Vorrede) geradezu bemerken, dafs überall, wo er von „Malerei“ rede, eigentlich die bildende Kunst überhaupt gemeint sei; aber selbst hierin liegt noch ein Mifsverständnifs seinerseits, denn in Wahrheit meint er nicht einmal die bildende Kunst überhaupt, sondern nur die Plastik — d. h. nicht die Bildhauerei, sondern die plastische Anschauung, mit anderen Worten: nicht die Farbe, die er, wie Winckelmann für unwesentlich, ja für hinderlich betrachtete, sondern die Formgestaltung. Ueber Winckelmann ist daher Keiner von allen diesen Aesthetikern hinausgegangen; und doch war dies der einzige wesentliche Punkt bei ihm, in welchem über ihn hätte hinausgegangen werden müssen. Es ist daher sehr lehrreich, gerade an Winckelmann den Zwang zu beobachten, den ein als selbstverständlich acceptirtes Vorurtheil, nämlich dafs es nur eine wahre Kunst gäbe, die *antike,* und folglich nur eine Art der Kunstanschauung, nämlich die *plastische,* selbst auf die Unabhängigkeit und Klarheit des Urtheils eines so tief in das Wesen der Kunst eingedrungenen Geistes auszuüben vermochte.

Winckelmann widmet ein ganzes Kapitel seiner Kunstgeschichte (das dritte des fünften Buches) der Malerei der Alten, aber er beschränkt sich darin nur auf eine Aufzählung und Beschreibung der theils in Herculanum aufgefundenen, theils sonst bekannt gewordenen antiken Wandgemälde. Auf eine Betrachtung des Malerischen, als bestimmter Art der Schönheit, im Gegensatz zum Plastischen läfst er sich durchaus nicht ein, und dies ist auch eigentlich nicht von ihm zu erwarten. Denn wenn man sich daran erinnert, dafs er das Wesen aller Kunst, ja aller Schönheit auf die plastische Gestaltung des schönen Menschenkörpers beschränkte, oder — um genauer zu sprechen — die Kunst, wenn nicht ausschliefslich, so doch wesentlich vom Gesichtspunkt der plastisch-schönen Form in's Auge fafste, so darf man von vorn herein darauf gefafst sein, dafs er auch die Malerei durchaus von diesem Gesichtspunkt aus betrachtete, und sich nicht wundern, wenn er durch diese Betrachtungsweise zu manchen, dem eigentlichen Begriff des Malerischen widersprechenden Konsequenzen gelangte. Dies lag einmal in seinem principiellen Standpunkt, und es scheint, dafs — mag man

diesen nun als mehr oder weniger einseitig bezeichnen dürfen — es immerhin von gröfserem Interesse ist, diese Konsequenzen als für ihn nothwendige zu erklären, als sie zu tadeln.

Was nämlich sonst die beiden Gattungen unterscheidet, sind für ihn nur Aeufserlichkeiten der Technik und des Materials; dafs in diesen Aeufserlichkeiten zugleich eine innerliche Bedeutung liegt: für diese Erkenntnifs fehlte ihm, wenn man so sagen darf, das Anschauungsorgan. — Mit dieser principiellen Identificirung der Skulptur und Malerei — welche sich in unbefangenster Weise schon darin ausspricht, dafs er die Beispiele für seine allgemeine Bemerkungen ohne Unterscheidung beiden Gebieten entnimmt, und zwar ebensowohl aus der alten wie aus der modernen Kunstgeschichte — hängt nun weiter zusammen, dafs er im Grunde bei der Malerei immer an Wand-Malerei denkt oder wenigstens in dieser ebenso die eigentliche Bestimmung und höchste Stufe der Malerei findet, wie die höchste Stufe der bildenden Kunst überhaupt in der Plastik. Unter *Plastik* ist hier aber nicht ohne Weiteres „Skulptur“ zu verstehen, sondern ganz allgemein formale Schönheitsgestaltung überhaupt, näher die Darstellung der schönen Menschengestalt. Diese Erwägungen scheinen für das Folgende durchaus nothwendig zu sein, wenn man nicht ungerecht gegen ihn werden will.

222. Er untersucht zuerst die Frage, ob die alten Maler nicht ebenso bedeutende Künstler gewesen seien wie die alten Bildhauer, und kommt, obgleich er sie aus inneren Gründen bejahen zu müssen glaubt, zu dem Resultat, dafs sie wegen des Mangels an guten Werken der Malerei nicht zu entscheiden sei. Dann geht er in eine Vergleichung der alten und neueren Maler hinsichtlich der technischen Ausbildung über und gesteht, dafs hinsichtlich der Perspektive, der Gesetze der Komposition und Anordnung u. s. f. die Alten hinter den Neueren zurückstanden; und woher nimmt er seinen Beweis dafür? Aus den „erhobenen Arbeiten in Zeiten, wo die griechischen Künste in Rom geblüht“. Also den Mangel an Perspektive im Relief betrachtet er als maafsgebend für ein Urtheil über Malerei. Ferner giebt er zu, dafs die Neueren im Kolorit weiter gekommen, dafs sie in manchen Gattungen der Malerei, wie Viehstücken, Landschaften u. s. f. die alten Maler übertroffen, und dies sei besonders dem Oelmalen zu danken. Weiter geht er dann aber auf den Inhalt ein, indem er bemerkt, dafs für die „Erweiterung der Kunst „noch ein grofser Schritt zu thun sei“, und dieser Schritt kann denn in seinem Sinne auch hier nur in der Rückkehr zur Antike, d. h. in der „Nachahmung der Alten“ geschehen. Seien wir — bei aller

Einsicht in die Gründe des tiefen Mifsverständnisses hinsichtlich des Wesens und der Aufgabe der Malerei — gerecht und bekennen wir, dafs Winckelmann, der alle Idealität in der Antike vollendet und abgeschlossen sah und das Wesen des Künstlerischen nur in der plastisch-schönen Gestaltung erkannte, nichts weiter übrig blieb; ja noch mehr, bewundern wir die Feinheit des Gefühls, welches ihn trieb, die Aufgabe der Malerei nicht sowohl in der direkten Darstellung der antiken Götter- und Heroen-Gestalten, welche der Skulptur vorbehalten blieb, als in der Verwendung derselben zu allegorischen Beziehungen auf den modernen Zeit-Inhalt zu setzen. Diese feine Unterscheidung ist unsers Erachtens nicht hinlänglich hervorgehoben worden, ebensowenig wie die aus seinem einmal eingenommenen Standpunkt sich mit Nothwendigkeit ergebende Konsequenz dieser Auffassung. [1]) — Er polemisirt zuerst — und mit Recht hinsichtlich des Gebundenseins an einen geistlichen Inhalt der kirchlichen Kunst — gegen diese, indem er bemerkt, dafs „die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen der „ewige und fast einzige Vorworf der neueren Maler seit einigen „Jahrhunderten“ seien. „Man hat sie auf tausenderlei Art gewandt „und ausgekünstelt, dafs endlich Ueberdrufs und Ekel den Weisen „in der Kunst und den Kenner überfallen mufs“. Dafs man dasselbe ungefähr auch hinsichtlich der antikisirenden Plastik sagen könne, kommt ihm dabei nicht im Entferntesten in den Sinn, aus dem einfachen Grunde, weil die Inhaltswerthe für ihn ganz verschieden sind. —

Ohne sichtbaren Zusammenhang, gleichsam sprungweise — wie denn diese ganze Stelle sehr aphoristisch ist — geht er nunmehr aber der Malerei hinsichtlich ihrer „eigentlichen Aufgabe“ zu Leibe, indem er behauptet: „Die Malerei erstreckt sich auf Dinge, die nicht „sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben „sich bemüht, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten „bezeugen. Parrhasius, ein Maler, der wie Aristides die Seele „schilderte, hat sogar, wie man sagt, den Charakter eines ganzen „Volks ausdrücken können. Er malte die Athener, wie sie gütig „zugleich und grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav „und zugleich feig waren. Scheint die Vorstellung möglich, so ist

[1]) Auch Justi, der in seinem umfassenden Werke über Winckelmann im ersten Bande der „Allegorie“ einen ganzen Abschnitt (S. 388—406) widmet, macht auf diese Punkte nicht aufmerksam, sondern bemerkt nur hinsichtlich dieser Betrachtungen W's, dafs sich die „breiteste Schattenseite an den Schlufs des Werkes lagere“. Allein blofse Phrasen thun es nicht.

„sie es nur allein durch den Weg der Allegorie, durch Bilder, „die allgemeine Begriffe bedeuten.“ — Dies heifst aber weiter nichts (und die Folge beweist es), als dafs er in seinem Bedürfnifs, die moderne Kunst mit der antiken zu vermitteln, und doch wieder in dem feinen Verständnifs, dafs dies durch direkte Darstellung des antiken Inhalts, weil er für uns keine Wahrheit mehr ist, nicht möglich sei, auf das Auskunftsmittel geräth, zwar die antiken Inhalte darzustellen, aber so, dafs sie nur als Sinnbilder Geltung haben, ihr eigentlicher Inhalt aber für die moderne Zeit bedeutsam werde. — Ob solche Vermischung antiker Formen mit modernen Beziehungen überhaupt Aufgabe der Malerei sein könne und nicht vielmehr ihrem Wesen widerspreche: diese Frage kommt zunächst, wo es sich um das Verständnifs Winckelmann's handelt, gar nicht in Betracht. Dafs ferner die praktische Anwendung, welche von einer solchen Anschauung gemacht werden kann, zu immer auffälligeren, ja geradezu wunderlichen Konsequenzen führen mufs, die vielleicht einen weniger von der Alleingültigkeit des hellenischen Ideals überzeugten Denker stutzig gemacht haben würden, soll ebenfalls nicht geleugnet werden. Es klingt so — um Justi's Ausdruck zu brauchen — allerdings „pedantisch“ (aber es klingt auch nur so), wenn Winckelmann den Vorschlag macht — und er hat ihn bekanntlich in seinem „Versuch einer Allegorie“ ausgeführt —, den ganzen mythologischen Stoff der Antike nach seiner Verwendbarkeit zur Allegorisirung allgemeiner Begriffe zu ordnen, so dafs der Künstler, wenn er irgend eine allgemeine Beziehung darzustellen hätte, sofort das Material an der Hand hätte. Und ist man denn etwa heute so gar wei tüber diese Anschauung hinaus? Diejenigen, welche über die „Allegorie“ Winckelmann's spotten, sollten sich doch daran erinnern, dafs, wenn heut zu Tage ein Speise- oder Tanzsaal „ausgemalt“ werden soll, man auch nichts Besseres weifs, als zu „Amorinen“, „Flora“, „Ceres“ u. s. f. seine Zuflucht zu nehmen[1]). *

[1]) Ob freilich Winckelmann, wenn er in unsrer gesegneten Zeit der Eisenbahnen und Kabel-Telegraphen gelebt hätte, im Stande gewesen wäre, den ungeheuren Reichthum an neuen „geistreichen“ Beziehungen durch die Antike zu decken, möchte dahin gestellt bleiben. Dafs man aber auch heute die „Kunst der Allegorie“ sehr gut zu handhaben versteht, dafür könnten merkwürdige Beläge gegeben werden. Es mag hier nur an den feuerspeienden Pegasus auf dem im grofsen Saal der neuen berliner Börse von A. v. Klöber ausgeführten Wandgemälde erinnert werden, welcher bekanntlich die Idee der „Lokomotive“ allegorisirt! — Wenn man die koncentrirte Prosa — denn ein alter Postwagen ist immerhin poetischer als ein Dampfwagen, wie eine Landstrafse malerischer als eine Eisenbahn —, die nüchternste Mechanik nicht für zu gemein hält, um sie mit antiken Vorstellungen zu verbinden, dann ist es nicht erklärlich, wie man Winckelmann, der nur allgemeine Begriffe, wie Vaterlandsliebe, Tugend, Jungfräulichkeit u. s. f. allegorisirt wissen will, welche an sich ihrer allgemein-menschlichen

Denn noch einmal: Winckelmann denkt hiebei immer nur an Wandgemälde, seine angeführten Beispiele beweisen es; und für diese wesentlich ornamentale Malerei ist die Allegorie, oder, wie wir es nennen, die Symbolik, keineswegs das nämliche „hölzerne Eisen“, was sie für die Staffelei-Malerei allerdings ist. Dafs er endlich immer seine Grund-Idee der „Nachahmung der Alten“ dabei festhält, wird durch seine Bemerkung bestätigt, dafs „hiedurch zu gleicher „Zeit ein grofses Feld zur Nachahmung der Alten geöffnet und unsern „Werken ein erhabener Geschmack des Alterthums gegeben werde“. Er geht dann auf die Geschmacklosigkeit in den damaligen Verzierungen, den Decken-Gemälden und Superporten u. s. f. ein; lauter Beläge dafür, dafs er wesentlich die an sich auf die Symbolik angewiesene dekorative Malerei im Auge hat. Und wenn er schliefslich für dieses Gebiet verlangt, dafs „der Pinsel, den der Künstler „führt, in Verstand getunkt sein solle, wie Jemand von dem „Schreibegriffel des Aristoteles gesagt habe, er soll mehr zu denken „hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt“: so können wir dieser Forderung ebenso bereitwillig zustimmen, wie der andern, dafs der Künstler lernen müsse, „seine Gedanken in Allegorien nicht zu ver„stecken, sondern einzukleiden“. Dieses letzte Wort wirft einen hellen Lichtstrahl auf Winckelmann's wahre Meinung, die offenbar darauf hinausgeht, dafs der beziehungsvolle Inhalt sich für das denkende Auge völlig in den dafür verwendeten antiken Figuren verkörpere, also für Denjenigen, der die Antike überhaupt kennt, auch verständlich sei. Der Künstler solle nicht Versteckens spielen mit der Allegorie, sondern sie mit Verstand und dadurch für das Verständnifs behandeln, dies meint Winckelmann.

223. Uebrigens braucht man durchaus nicht zu glauben, dafs Winckelmann sich der Gefahr, durch solches Allegorisiren in's Räthselhafte zu gerathen, nicht bewufst sei. Bekanntlich hat er gegen seine Abhandlung „Ueber die Nachahmung der Alten“ selber eine anonyme Kritik unter dem Titel eines „Sendschreibens über die Gedanken von der Nachahmung u. s. f.“ veröffentlicht, welche allerdings nur in der Absicht und daher auch dem Inhalt nach so abgefafst ist, dafs sie ihm zu einer Antikritik willkommene Gelegenheit geben konnte. Dieses „Sendschreiben“ quillt von feiner Ironie

Bedeutung halber der Antike verwandt sind, hieraus einen Vorwurf machen will. Wie tief übrigens die Neigung der Allegorie im Menschen begründet ist, zeigt der Umstand, dafs selbst unsere Eisenbahndirectionen sich diesem Drange nicht entziehen können, indem sie sich zwar nicht bis zum „feuerspeienden Pegasus“ versteigen, aber doch, in Erinnerung an ihren Geschäftspatron „Merkur“, als Abzeichen für ihre Beamten das „geflügelte Rad“ erfunden haben.

über, und wenn man sich erinnert, dafs es damals im Ernste genommen wurde — man schrieb es Hagedorn zu[1]) —, so erhalten manche Bemerkungen eine geradezu komische Wendung.

Wir können es uns nicht versagen, einige von den Maliçen des sonst so seriösen Mannes, als Beläge zugleich für die Frische und Klarheit seines jeder „Pedanterie“ fremden Anschauens, mitzutheilen. Der Anonymus (Winckelmann) giebt dem officiellen Verfasser der „Gedanken über die Nachahmung“ seinen Wunsch zu erkennen, dafs er die Schrift vor der Veröffentlichung derselben einigen „sachkundigen Freunden“ gezeigt hätte. „Einer von ihnen“ — dies geht auf den Gallerie-Inspektor Oesterreich in Dresden — „hat zweimal „Italien und die Gemälde der gröfsten Meister an dem Orte selbst, „wo sie gemacht sind, ganze Monate ein jedes, angesehen. Ein „Mann, der Ihnen sogar zu sagen weifs, welche von des Guido Reni „Altarblättern auf Taffet oder auf Leinwand gemalt sind; was für „Holz Raphael zu seiner Transfiguration genommen u. s. f.: dessen „Urtheil, glaube ich, würde entscheidend sein! Ein Andrer“ — hiemit zielt er auf den Hofrath Richter, Antiquarius des damaligen Kurprinzen von Sachsen — „unter meinen Bekannten hat das Alter„thum studirt: er kennt es am Geruche; *callet et artificem solo de„prendere odore* (*Sectani Sat.*); er weifs, wie viel Knoten an der „Keule des Herkules gewesen sind; wie viel des Nestors Becher „nach dem heutigen Maafs enthalten. . . Wie würden Sie sicher „gefahren sein, wenn Ihre Arbeit vor den Richterstuhl solcher Ge„lehrten wäre gebracht worden! . . Der Zweite glaubt, der Bart des „Laokoon hätte ebenso viel Aufmerksamkeit in Ihrer Schrift als der „eingezogene Leib desselben verdient. Ein Kenner der Werke der „Griechen, sagt er, mufs den Bart des Laokoon mit eben den Augen „ansehen, mit welchen P. Labat den Bart des Moses von Michelan„gelo angesehen hat. Dieser erfahrene Dominikaner, *qui mores ho„minum multorum vidit et urbes*, hat nach so vielen Jahrhunder„ten aus dem Bart der Statue bewiesen, wie Moses seinen Bart ge„tragen, und wie die Juden ihn tragen müssen, wenn sie wollen „Juden heifsen. . . Man zeigte Ihre Schrift einem akademischen Ge-

[1]) In der Leipziger Neuen Gelehrt. Zeitung von 1756 äufsert sich Gottsched, der sich vollständig düpiren liefs, über das Sendschreiben: „Hagedorn schreibt hier voll„kommen in unserm Sinn, als ein Kenner ohne Vorurtheil . . .“ und hinsichtlich der unter Winckelmann's Namen erschienen Antwort darauf bemerkt er: „Es ist ein grofses „Vergnügen, alles Das zu lesen, was der freundschaftliche Streit zweier grofsen und „gelehrten Kenner der schönen Künste hervorgebracht hat. Wenn man den Einen liest, „so giebt man ihm Recht, und wenn man die Antwort liest, so zweifelt man, ob sie „nicht ebenso gründlich ist.“ (Justi I, S. 443.)

„lehrten, der den Charakter des homerischen Margites zu erlangen „strebt; er sah sie an und legte sie weg. Der erste Blick war ihm „also schon anstöfsig gewesen, und man sah es ihm an, dafs er um „sein Urtheil befragt sein wollte, welches wir alle thaten. Es „scheint eine Arbeit, fing er an, über welche sich des Verfassers „Fleifs nicht in Unkosten hat setzen wollen; ich finde nicht über „vier bis fünf Allegate, und diese sind zum Theil nachlässig ange„geben, ohne Blatt und Kapitel zu bemerken... Ich kann nicht „leugnen, mein Freund, ich mufs diesen Erinnerungen Recht wider„fahren lassen. Der Mangel angeführter Schriften gereicht Ihnen zu „einigem Vorurtheil. Die Kunst, aus blauen Augen schwarze zu „machen“ — dies hatte nämlich Winckelmann als einen Beweis dafür, wie weit die Griechen in dem Streben nach Verschönerung der Natur gingen, angeführt — „hätte wenigstens ein Allegatum „verdient...“ Im weiteren Verfolg wird dann die Anrede fallen gelassen und in den Ton der Recension übergegangen: „Der Verf. „behauptet mit dem Ton eines Gesetzgebers, die Richtigkeit des „Contours müsse allein von den Griechen erlernt werden. In unsern „Akademien wird insgemein gelehrt, dafs die Alten von der Wahr„heit des Umrisses einiger Theile des Körpers wirklich abgegangen „sind.. Man hält es ordentlich für einen Fehler, wenn der Umrifs „gar zu sehr nach dem antiken Geschmack ist. Ganze Akademien „in *corpore*, die also lehren, werden doch, hoffe ich, nicht irren „können.“ —

Nun kommt aber eine Stelle, die der Anonymus zwar auch ironisch meint (denn er widerlegt sie später), die sich aber gegen ihn selbst kehrt, weil sie in der That eine Wahrheit, und nicht blos eine Ironie, enthält: „Ist nicht die Zauberei der Farben etwas „so Wesentliches, dafs kein Gemälde ohne dieselbe allgemein ge„fällt?.. Sie ist dasjenige in der Malerei, was der Wohlklang und „die Harmonie der Verse in einem Gedicht sind“ (auch in der Musik, im Gegensatz zur Melodie, welche der Zeichnung entspricht)... „Das Kolorit ist überdem allen Gemälden eigen; Zeichnung sucht „man in jedem Entwurfe, in Kupferstichen und dergleichen.“ Er schwächt dies zwar gleich durch den Hinweis darauf, dafs die Farbe manche Fehler in der Zeichnung verdecke, sowie durch die angeführten Beispiele (Niederländer, van der Werff, Lairesse u. s. f. statt der grofsen italienischen Koloristen) ab; allein selbst dies verräth doch eine geheime Empfindung, dafs solch' Einwurf nicht ungerechtfertigt ist. Endlich kommt nun der Anonymus auch auf die „Allegorie“ und das lenkt uns wieder zu unserm abgebrochenen Thema zurück.

Winckelmann ist sich einer gewissen Bedenklichkeit seiner Theorie sehr wohl bewufst, und er braucht einen grofsen Apparat von Schlüssen und viel Raum, um einige ganz kurze kritische Bemerkungen des Anonymus zu widerlegen. Als Anonymus sagt Winckelmann: „Durch die Anwendung der Allegorie in allen Vor„stellungen und an allen Orten würde in der Malerei eben Das ge„schehen, was der Mefskunst durch die Algebra widerfahren ist: „der Zugang zur einen Kunst würde so schwer werden, als er zur „andern geworden ist. Es kann nicht fehlen, die Allegorie „würde endlich aus allen Gemälden Hieroglyphen „machen... Was die Vorstellung Desjenigen, was nicht sinn„lich ist, betrifft, so hätte ich mehr Erklärung davon gewünscht; „weil ich Jemand sagen hörte, es verhalte sich mit Abbildungen „solcher Dinge, wie mit dem mathematischen Punkte, der nur ge„dacht werden kann... Eine solche Bildersprache würde Gelegen„heit geben zu neuen Chimären, und würde schwerer als die „sinesische zu erlernen sein: die Gemälde aber würden den Gemäl„den dieser Nation nicht unähnlich werden.“ Wenn also Winckelmann in dieser Weise gegen sich selbst polemisirt, freilich um seine Gegengründe nur genauer zu erläutern, so scheint es sehr überflüssig, heutzutage über seine „Allegorie“ so zu reden, als ob er ganz blind über die Bedenklichkeiten derselben gewesen wäre. Nachdem er die einzelnen Einwürfe des Anonymus durchgegangen, wobei zu bemerken, dafs er die Frage des „Kolorits“, als wesentlichen Moments der Malerei, nicht sowohl umgeht als sie eigentlich auf ein anderes Feld hinüberspielt, nämlich auf das der malerischen Detailausführung — daher die Anführung von van der Werff, Denner u. s. f. — und schliefslich denn doch zu dem Resultat kommt, dafs „die Zeich„nung bei einem Maler, wie die Action bei dem Redner des De„mosthenes, das erste, das zweite und das dritte Ding bleibe“ (eine Behauptung, die allerdings unbewiesen bleibt), kommt er dann auch auf die Allegorie zurück. Die allgemeine Tendenz seiner Auffassung dieses Begriffs ist bereits oben hinlänglich erläutert. Dies jedoch mufs noch gesagt werden, dafs er hier die Erklärung nicht auf die Wandmalerei beschränkt und dadurch allerdings mit sich zum Theil in Widerspruch geräth. Andrerseits aber fafst er auch den Begriff der „Allegorie“ selbst demgemäfs, wie es scheint, etwas enger: sie ist ihm hier mehr nur das geistige Element der Malerei überhaupt. Indem er nämlich bemerkt, dafs, da man „Kolorit, Zeich-

Und dies ist derselbe Mengs, dem Winckelmann, in seinem gutmüthigen, aber blinden Enthusiasmus für die eklektische und kalte Manier seines Freundes, in seiner Kunstgeschichte (Buch V, Kap. 6, § 12) ein so überschwengliches Lob spendet: „Der Inbegriff aller „beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten“ — ruft er aus — „findet sich in den Werken des Herrn Anton Raphael Mengs, „ersten Hofmalers der Könige von Spanien und Polen, des gröfsten „Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist „als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt „worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und „den höchsten Flug menschlicher Kraft in derselben zu erreichen“, u. s. f. Wenn die positiven Argumente, welche wir für die Behauptung, dafs Winckelmann's ästhetische Ansichten durchaus vom Gesichtspunkt der plastischen Schönheitsidee zu beurtheilen seien, beigebracht haben, dem Leser noch nicht die völlige Ueberzeugung von der Wahrheit jener Behauptung gewährt haben, so wird sicherlich durch dies negative Argument seiner Bewunderung von Mengs jeder Zweifel daran beseitigt werden müssen. Jene Grenze aber einmal festgestellt, ist Das, was Winckelmann innerhalb derselben über Kunst und Schönheit gedacht und gesagt, das Bedeutendste, was wir aus jener Zeit und noch lange nach ihm darüber besitzen.

Als Anhängsel an Winckelmann ist hier, noch ehe wir zu seinem grofsen Mitarbeiter auf dem Felde der Kunstkritik übergehen, sein von ihm so hoch gestellter Freund Mengs zu erwähnen, da derselbe ebenfalls Mancherlei über Kunst und Schönheit geschrieben hat. Dabei kann dann der Vollständigkeit halber auch des Genossen des Letzteren, d'Azara, gedacht werden, welcher einige Nachträge zu Mengs' Aufzeichnungen gemacht hat.

§ 28. II. Mengs und d'Azara.

225. Mengs sowie seinen Freund d'Azara führen wir eigentlich nur als Beispiele für die auffallende Thatsache an, wie wenig man damals noch im Stande war, das Tiefe und Echte in der Anschauungsweise Winckelmann's — natürlich mit Ausnahme seiner Ansichten über Malerei, die viel mehr Anklang fanden — zu begreifen und zu würdigen. Was den allgemeinen Standpunkt des Ersteren betrifft, so entspricht derselbe ziemlich genau der allgemeinen Charakteristik, welche wir in der Einleitung „Ueber die

Standpunkte des Empfindungsurtheils“ [1]) und namentlich über den des schriftstellernden Künstlers gegeben haben und wo auch Mengs als Beispiel herangezogen ist. Wir können hier also darauf verweisen.

Anton Raphael Mengs — die Vornamen bestimmte der alte Ismael, sein Vater, nach denen Coreggios und des grofsen Urbinaten, weil er von ihm schon bei seiner Geburt zum Künstler und speciell zu einem solchen bestimmt war, der die Komposition Raphaels mit dem Kolorit Coreggios verbinden solle; und wenn der junge Mengs diese ihm octroyirte (und wie octroyirte!) Bestimmung vielleicht nicht ganz erreichte, so hat es wenigstens, dies mufs man dem alten Ismael lassen, an den seiner Ansicht nach nöthigen Prügeln nicht gefehlt — ist am 12. März 1728 zu Aussig in Böhmen geboren. Sein Vater war ein in der Technik ganz geschickter Emailmaler. Das erste Spielzeug des Knaben waren geometrische Figuren, mit fünf Jahren zeichnete er schon — Dank der energischen Erziehung — recht geschickt. Mit 12 Jahren hatte er das Technische, Perspektive, Anatomie u. s. f. weg und wurde von seinem Vater nach Rom gebracht, wo er die Antiken zeichnen mufste. Für August III kopirte er auch ein paar Gemälde nach Raphael in Miniatur. Nach dreijährigem Aufenthalt in Rom kehrten sie nach Dresden zurück, wo er sich durch seine Portraits bald Ansehen am Hofe erwarb und als Kabinetsmaler mit 600 Thlr. Gehalt angestellt wurde. Er ging abermals nach Rom, kehrte wieder (1749) nach Dresden zurück und malte hier das grofse Altarbild in der neuerbauten katholischen Kirche. Es trieb ihn aber nach Rom zurück, wo er sich nunmehr fest niederliefs. In dieser Zeit malte er seinen „Apoll mit den Musen“. 1761 finden wir ihn in Madrid, wo er eine Reihe von Bildern malte. Nach Rom zurückgekehrt, traf er Winckelmann, mit dem er bald in ein vertrautes Verhältnifs trat und, wie nicht zu leugnen, auf dessen Ansichten von Malerei grofsen Einfluſs ausübte; auch war er ein tüchtiger Kenner antiker Plastik, was er wohl seinerseits Winckelmann zu danken hatte [2]). Er starb 1779. Er hinterliefs eine Menge Abhandlungen, theils kunstgeschichtlichen theils kritischen theils auch kunstphilosophischen Inhalts. Uns interessiren natürlich hier nur die letzteren und auch nur in sehr beschränk-

---

[1]) S. § 3.

[2]) Eine genaue Charakteristik, wenn auch stark lobend, findet man in der Einleitung zu der Ausgabe seiner Werke, welche von Dr. G. Schilling besorgt ist und zu Bonn in zwei Oktavbänden erschien (Bonn 1843—1844). Vergl. auch die sehr ergötzliche Schilderung des Prügelsystems des alten Ismael in der Biographie Mengs' von Bianconi. (Werke II, p. 166 ff.)

tem Maafse. Ueber Raphael, Tizian und Coreggio, die er als die Repräsentanten der Komposition, des Inkarnats und des Helldunkels betrachtete, mit dem Hinweis, dafs es die Aufgabe sei, diese drei Elemente zu vereinigen, hat er so eine Menge Sachen geschrieben, worin sich neben manchem Schiefen auch viel Verständiges findet. Wie aus diesem Princip der Verbindung der drei Meister hervorgeht, war er Eklektiker und als solcher ziemlich reflektirt und kalt, übrigens ein geschickter, nur nicht — wie der gute Winckelmann glaubte — ein grofser Maler. Was seine ästhetischen Schriften betrifft, so ist anzuführen *Ueber Schönheit und guten Geschmack in der Malerei* in drei Abschnitten, von denen für uns nur der erste in Betracht kommt. Er enthält fünf Kapitel: 1. „Begriff der Schönheit"; 2. „Ursachen der Schönheit sichtbarer Dinge", 3. „Wirkungen der Schönheit"; 4. „Vollkomme Schönheit könnte sich in der Natur finden, findet sich aber nie"; 5. „Die Kunst kann die Natur an Schönheit übertreffen". — Sehen wir nun zu, worin das Wesentliche seiner ästhetischen Ansichten beruht.

226. „Da die Vollkommenheit" — so beginnt Mengs — „nicht „im Menschen, sondern nur in der Gottheit allein zu finden ist, der „Mensch aber zunächst nur begreifen kann, was unmittelbar in die „Sinne fällt, so hat ihm der Allweise auch blos für den Begriff von „der Vollkommenheit, die aufser ihm ist, ein Anschauungsvermögen „verliehen", und dieses Anschauungsvermögen (erwartet man nun zu lesen) ist u. s. f..., aber nein: „und in dieser Vollkommenheit" — fährt er fort — „ist eben Das, was wir Schönheit nennen, zu „suchen". Allein, wenn ohnehin vom Begriff der Vollkommenheit ausgegangen, derselbe also von ihm vorausgesetzt wird, und in dieser Vollkommenheit eben die Schönheit „zu suchen" sei, wozu dann der lange Umweg durch Gott und alle Welt? — Nur einen solchen Satz braucht man zu lesen, um plötzlich aus der gesunden Atmosphäre substanzieller Anschauung, in die uns Winckelmann versetzt, zurückgeschleudert zu werden in die flache Salbaderei der Populärästhetik. Wenn Oeser ebenso geistreich mit Winckelmann konversirt hat, wie nach diesen Proben Mengs es gethan haben mufs, dann wird er von beiden nicht viel zu lernen gehabt haben[1]). Der

[1]) Justi freilich möchte Alles, was nicht rein antiquarisch bei Winckelmann ist, am liebsten entweder Oeser oder Mengs zuschreiben; so sagt er (I, S. 410): „Auch „das Evangelium des Schönen, die Lehre vom Ideal, das „Einfalt und Stille" sei, hörte er, wie Göthe, wahrscheinlich zuerst aus Oesers Munde." Auf die Vermuthung, dafs Oeser es vielmehr von Winckelmann gehört, kommt er gar nicht. Wenn aber irgend etwas echt sein ist, so ist es diese „Lehre vom Ideal". — Aehnlich äufsert sich Guhrauer in dem von ihm bearbeiteten zweiten Theil von Danzel's „Lessing" (S. 21).

zweite Satz ist hinsichtlich der Logik noch merkwürdiger: „Insofern „wir nämlich weder vermöge unserer Einbildungskraft noch durch „das Gefühl unsrer Seele einen höheren Begriff von der Vollkom„menheit des Sichtbaren erhalten", jetzt erwartet man etwa als Nachsatz: so können wir ihn (den Begriff) nur durch die Vernunft (oder Verstand u. s. f.) erhalten; es folgt aber: „so ist die Schön„heit in allen erschaffenen Dingen enthalten". Mit solcher haarsträubenden Logik ist natürlich Alles fertig zu bringen; eilen wir daher zum Resultat. Er bezeichnet (S. 200) „die Schönheit als sicht„bare Vollkommenheit", die Vollkommenheit aber ist Zweckmäfsigkeit der Gestaltung: „Schönheit findet sich demnach in allen Dingen, „sobald der ganze Körper seiner Bestimmung entspricht" (S. 202), also z. B. im Rhinozeros. Eigenthümlich ist, wie er die Schönheit der Form von der Schönheit der Farbe unterscheidet; nämlich nur nach der Gröfse der Formen. Er sagt (S. 201): „Aus den „kleinen Formen hat die Natur gröfsere gebildet, deren Schönheit „oder Häfslichkeit nicht mehr nach der Farbe, sondern gerade nach „den eigenthümlichen Formen zu beurtheilen ist." Was er damit eigentlich meint (denn so wörtlich genommen, wie es hier ausgedrückt ist, erscheint es als Unsinn), sagt er nicht. Es giebt nun eine Menge Abstufungen der Schönheit. Diese „stufenweisen Schön„heiten hat die Natur geschaffen, damit unser Geist durch die „Abwechslung rege erhalten bleibe" (S. 205). Das ist ungefähr ein Grund von dem Kaliber dessen, wonach die Natur die Korkbäume geschaffen, damit der Mensch seine Champagnerflaschen verkorken kann. Die bisherigen Citate waren aus den ersten drei Kapiteln über die Schönheit; vom vierten brauchen wir eigentlich nur die Ueberschrift zu lesen: „Vollkomme Schönheit könnte sich in der Natur finden, findet sich aber nie", um zu wissen, dafs das Ganze albern sein mufs; doch wollen wir wenigstens noch einen Satz anführen: Vermöchte die menschliche Seele bei der Bildung „(Entwicklung) ungehindert zu wirken, so würde der Mensch voll„kommen und somit auch schön sein. Darum dürfen wir (umge„kehrt) aus der Schönheit auf die Kräfte der Seele schliefsen"! Phryne und Sokrates würden dafür passende Beispiele abgeben. — Dies mag genügen, um die Aesthetik des Hrn. Mengs zu charakterisiren. In der That ist dies aber auch das Ganze.

227. Zu dieser Abhandlung über die Schönheit schrieb sein Freund und Genosse ***José Nicolo d'Azara*** (geb. 1731 † 1804) specifischer Agent für geistliche Angelegenheiten in Rom und später

Gesandter, einen Kommentar[1]), der sich in vielen Punkten von den Mengs'schen Ansichten entfernt. In der Einleitung bemerkt d'Azara, dafs Mengs, „durch die Metaphysik seines Freundes Winckelmann be„stimmt, in der Theorie die Meinung der Platoniker über den Ursprung „der Schönheit angenommen habe", und beweist damit, dafs er Plato ebenso wenig wie Winckelmann verstanden hat. Bescheiden bemerkt er übrigens, dafs, obschon seine Ansichten von denen Mengs' verschieden seien, doch „Alles, was man hier Gutes treffen wird, ein„zig und allein dem Mengs zuzuschreiben sei, das Schlechtere wolle „er gern auf seine eigene Rechnung nehmen". In Wahrheit aber ist es mit seinem Aesthetisiren etwas besser bestellt als mit dem Mengs'schen.

Er beginnt mit einer Art von Kritik der bis dahin aufgestellten Ansichten über die Schönheit, indem er der Meinung ist, es sei zwar „unendlich viel über die Schönheit geschrieben worden, „man wisse aber bis auf diesen Tag nicht, was sie ist. Plato „spreche viel von ihr, ohne einen klaren Begriff zu geben" (dies kann man zugeben), „des heiligen Augustin Schrift über die „Schönheit sei verloren gegangen", von der überlieferten Sentenz desselben, dafs *omnis pulcritudinis forma unitas est*, meint er ironisch, „was das sagen wolle, werden die Anfänger der Rechnen„kunst verstehen". Dann kommen (Aristoteles und Plotin, sowie die griechischen und römischen Grammatiker werden übergangen) sogleich Wolff und die Leibnitzianer, denen er den Satz unterschiebt: „schön sei alles, was uns gefalle, und häfslich, was uns mifsfalle", um ihn mit der Bemerkung auf die Seite zu schieben: „Wahrlich, man kann die Wirkung auf keine plumpere Weise „mit der Ursache verwechseln, als dies hier bei der Schönheit und „dem Wohlgefallen geschieht". — „Andere" — fährt er fort — „behaupten, die Schönheit bestehe in der Abwechslung, in der Ein„heit, in der Regelmäfsigkeit, in der Ordnung oder in der Proportion. „Das heifst eine abstrakte Sache durch eine noch abstraktere er„läutern" ... „Eins der schlechtesten Systeme" nennt er das von Hutcheson, der „sich ein inneres Gefühl dachte, durch welches „wir die Schönheit, gerade wie die Farben mit den Augen, entdecken „würden". Ebenso wenig sagen ihm die Erklärungen des Pater Andres, Diderot's u. A. zu, um schliefslich als die „unstreitig „glücklichste Definition die des grofsen Cicero" (!) zu erklären,

[1]) Mengs sämmtliche hinterlassene Schriften, herausgegeben von Schelling Bd. II, S. 193 ff.

„welcher die Schönheit des Körpers in dem genauen (?) Verhält„nifs der Glieder, verbunden mit einem angenehmen (!) Kolorit" (*quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate*) gefunden habe, wobei zu bemerken, dafs er den Sinn des *quidam* überdies falsch aufgefafst hat, sofern *figura* ebensowenig durch „Verhältnifs", wie *suavitas* durch „angenehm" im Ciceronianischen Sinne übersetzt werden darf.

Durch diese letztere Ansicht wird nun die anfangs erregte Erwartung schon sehr herabgespannt; dennoch ist man begierig, was d'Azara nun selber als Princip der Schönheit aufstellt. Allein er, der so sehr zu tadeln wufste, kommt im Grunde auf das Getadelte zurück. „Die Gesundheit" — sagt er —, „sofern sie als Ausdruck „der Vollkommenheit eines alle seiner Bestimmung entsprechenden „Verrichtungen vollführenden Körpers erscheine, sei ein abstrakter „Begriff, den sich die Seele von den Körpern gebildet hat, die sich „in diesem Zustande befinden". Das ist nun eitel Wortklauberei. Wenn die Gesundheit einen Zustand des Körpers bedeutet, so ist sie eine objektive Eigenschaft, und der Name dafür, „Gesundheit", ist deshalb noch kein abstrakter Begriff; die Folge aber, dafs deshalb die Schönheit „nach derselben Analogie" (denn er scheut sich, sie mit der „Gesundheit" ohne Weiteres zu identificiren) ebenfalls ein abstrakter Begriff sei und als solcher „aufserhalb unsers Verstandes „gar nicht existiren könne", ist ein sehr wohlfeiler Trugschlufs. Er widerspricht sich auch sofort selbst, indem er erklärt: „Die Verbin„dung des Vollkommnen mit dem Wohlgefälligen ist offenbar Das, „was die Gegenstände schön macht". Denn da er, wie wir sehen werden, das „Vollkommne" und „Wohlgefällige", dessen Verbindung „offenbar" die Schönheit der Dinge ausmache — was wieder sehr wohlfeil zu behaupten ist — als objektive Eigenschaften erklärt, so ist die „Schönheit", als Verbindung solcher objektiven Eigenschaften, selber eine objektive Eigenschaft. „Vollkommen" nämlich ist für den Menschen „Das, woran nach unsrer Ueberzeugung weder „etwas Mangelhaftes noch etwas Ueberflüssiges zu finden ist" (was heifst aber „mangelhaft" und „überflüssig" anders als die Negationen des Vollkommnen?); „wohlgefällig aber ist Das, was auf unsere „Sinne nur einen gemäfsigten Eindruck hervorbringt". In solchen seichten Tautologien, logischen Cirkeln und begrifflichen Unbestimmtheiten, mit denen man nicht einen Schritt fortkommt, bewegen sich nun alle seine principiellen Definitionen. Wenn er daher „als das „Gegentheil der Schönheit die Häfslichkeit erklärt, welche in der „Unvollkommenheit und dem Mifsfälligen besteht", und hinzusetzt,

daſs man „von dem Einen wie dem Andern verhältniſsmäſsig auf „dieselbe Weise urtheile“, so wäre die Definition des Miſsfälligen genau dieselbe wie das Wohlgefällige, nämlich daſs sie nur einen „gemäſsigten Eindruck“ hervorbringt, weil er dort die positive Bestimmung ausläſst, daſs jener „gemäſsigte Eindruck“ ein angenehmer sei; was freilich hinsichtlich des Wohlgefälligen ebenfalls nur eine Tautologie gewesen wäre.

Er spricht dann noch von dem Unterschied zwischen Schönheit und Wohlgefälligkeit: „Nicht Alles, was gefällt, ist seine „Natur nach auch schön, obgleich Das, was schön ist, meistens „gefällt“, und äuſsert sich über die Verschiedenheit der antiken und modernen Vorstellungen von Schönheit, über welche letzteren er der Ansicht ist, daſs „wir nur Das für schön erkennen, was der menschlichen Natur und ihren Bedürfnissen am nächsten komme“. So könnten „Züge ohne Ebenmaaſs, Glieder ohne Verhältniſs, unedle „Haltung und ähnliche Unregelmäſsigkeiten bei uns mit Schönheit „bezeichnet werden, wenn dabei nur gutes Kolorit, lebhafte Augen „und eine sogenannte schöne Taille vorhanden sind“ (!). Weiter redet er dann in ähnlicher seichter Weise „von dem Geschmack in der Malerei“, von dem „Grunde des Vergnügens, den die Künste „bereiten“, von den „wesentlichen Eigenschaften eines Malers bei der „Wahl der Schönheit“, von den„ Dingen, die der Schönheit am meisten widersprechen“ u. A. m., womit wir den durch die obigen Proben gewiſs befriedigten Leser besser verschonen, da aus dem Mitgetheilten sattsam hervorgeht, wie wenig diese Leute — und mit ihnen viele andere — auch nur eine Ahnung von dem wahren Inhalt und Werth der Gedanken Winckelmann's hatten. Diesem Mangel an Verständniſs des groſsen Mannes begegnen wir bis in die neuste Zeit hinein.

Wenn wir daher im Verfolg unsrer Darstellung darauf verzichten, diese und andre bornirte Standpunkte, welche durch die ästhetischen Errungenschaften eines Winckelmann und seiner groſsen Nachfolger, Lessing und Kant, überwunden sind, noch näher in's Auge zu fassen, so ergiebt sich dies aus der Natur und dem Plan gegenwärtigen Versuchs einer kritischen Geschichte der Aesthetik, wonach wohl die ungefähr auf dem gleichen Standpunkte stehende Aesthetik Baumgartens und die der Popularphilosophen, als eine ihrer Zeit nach berechtigte Stufe der Entwicklung des ästhetischen Bewuſstseins, zu betrachten waren, nicht aber auch die späteren anachronistischen Rückfälle zu einer schon abgethanen und hinter uns liegenden Stufe der Gesammtentwicklung zu berücksichtigen sind.

§. 38. III. Lessing.

1. Allgemeiner Standpunkt. Biographische Charakteristik.

228. Indem wir daher nunmehr zu Lessing übergehen, ist dessen Betrachtung unmittelbar an Winckelmann anzuknüpfen. In der vorläufigen Uebersicht über den Stufengang der deutschen Aesthetik dieser Periode[1]) ist bereits im Allgemeinen die Stellung Winckelmann's und Lessing's zusammen, in ihrem Verhältniſs einerseits zu Baumgarten andrerseits zu Kant, als der Standpunkt der objektiven Kritik und insofern als zweite Stufe in dem Fortgang dieser Periode des ästhetischen Reflektirens bezeichnet und zu zeigen versucht worden, wie diese objektive Kritik aus der Reaction gegen die abstrakte, weil unmittelbare Verstandesreflexion Baumgarten's — einer Reaction, welche durch die Forderung eines weiteren Fortgangs bedingt ist — nothwendig sich ergab. Die Popularästhetik, obschon im Grunde nur eine Verwässerung der abstrakten Schematik, durch welche Baumgarten die ästhetischen Grundbegriffe im System unterzubringen suchte, kann jedoch nach einer Seite hin als ein, wenn auch nur negativer Fortschritt betrachtet werden; insofern nämlich, als sie sich von den Fesseln dieser Schematik befreite. Freilich war diese Befreiung eine ziemlich unfruchtbare, da man es unterlieſs, sich um so tiefer in den Inhalt selbst zu versenken. Dennoch darf man nicht verkennen, daſs die Popularästhetik immerhin dadurch der in höherem Sinne freien, weil eben mit tieferem Inhalt sich erfüllenden objektiven Kritik den Weg bahnte, ja sogar in der äuſseren Form des Anschauens und Darstellens nicht selten eine gewisse Verwandtschaft mit ihr zeigt, die man dann weiter auch in der allgemeinen humanistischen Tendenz beider, sonst so sehr verschiedenen Richtungen erkennen mag. Nur hieraus ist es erklärlich, wie z. B. Lessing und Mendelssohn in vollem Ernst zu einem geistigen Austausch, ja selbst zu einer Sympathie mit einander gelangen konnten. Sie standen eben beide, trotz Allem, auf demselben Boden des humanistischen Empfindens, nur daſs dieser Humanismus bei Lessing einen männlich-kräftigen, energischen Charakter hatte, während er bei Mendelssohn sich theilweise bis zu einer weichlichen Schönseligkeit abschwächte.

Fassen wir nun das Wesen dieser objektiven Kritik näher in's Auge, um es nach seinen bestimmenden Momenten zu betrachten, so ist — wie ebenfalls schon flüchtig in der Einleitung

[1]) Siehe No. 188 und 189. (S. 342 ff.)

angedeutet wurde — zunächst das Eine hervorzuheben, dafs, sofern die Basis des Anschauens und Reflektirens nunmehr total verändert, nämlich durchaus substanziell geworden ist, jene Reaction gegen die voraufgehende Stufe auf keine Weise die Form einer bestimmten Opposition annimmt, sondern, wenn auch sich in Opposition wissend, doch in äufserlicher Indifferenz dagegen verharrt und, mit Ausnahme einiger gelegentlicher Bemerkungen dagegen, sie geradezu ignorirt. Sodann ist als zweites Moment hervorzuheben, dafs — wie bei Aristoteles, der in der antiken Aesthetik die analoge Stufe repräsentirt, das intuitive Denken — so hier das reflektirende Denken nicht in unvermittelter Weise, wie bei Baumgarten, auftritt, sondern durchaus an den gegebenen Stoff, an den substanziellen Inhalt der Kunstgeschichte anknüpft. Aus der innigen Hingabe an diesen Inhalt allein, d. h. durch die Vermittlung desselben, erhebt es sich zum Bewufstsein des sich darin offenbarenden Gedankens.

Dies ist das Gemeinsame der Winckelmann-Lessing'schen Kritik. Es war hieran noch einmal kurz zu erinnern, weil nur durch die scharfe Abgrenzung dieser gemeinschaftlichen Basis nach Aufsen hin die nähere Differenzirung der specifischen Standpunkte der beiden grofsen Kritiker in voller Bestimmtheit aufgezeigt werden kann. Denn es handelt sich für uns nunmehr um den Unterschied Beider, oder, wenn man will, um den Fortgang von Winckelmann zu Lessing. Und hier kann denn sogleich — ohne dafs dadurch der Bedeutung Lessings zu nahe getreten werden soll — gesagt werden, dafs er durchaus auf den Schultern Winckelmann's steht, mit andern Worten, dafs Lessing ohne Winckelmann nicht Lessing, wenigstens nicht der Aesthetiker Lessing gewesen wäre. Lessing hatte — dies darf nicht unberücksichtigt bleiben — den grofsen Vortheil gegen Winckelmann, dafs er nicht wie dieser den gewaltigen Stoff der antiken Kunstwelt — wir sagen absichtlich nicht Kunstgeschichte sondern Kunstwelt, weil es dabei weniger auf das historische Material als auf die daraus gewonnene Anschauung des antiken Kunstgeistes ankommt — erst noch zu erarbeiten hatte, da derselbe ihm von seinem grofsen Vorgänger fast vollständig erarbeitet dargeboten wurde. Es mufste ihm daher von vornherein leichter werden als jenem, stets in diesen Anschauungsstoff versenkt bleibenden Forscher, sich des überwältigenden Einflusses des Stoffes soweit zu erwehren, dafs dadurch nicht die Freiheit, Klarheit und Unbefangenheit seines Denkens behindert wurde; leichter, sich das Material zu objektiviren; leichter, es mit vorurtheilsfreierem Auge zu betrachten und sich darüber so weit zu erheben, um auch

selbst für die weitere Umschau des kritischen Blicks einen freieren Standpunkt und dadurch einen umfassenderen Horizont zu gewinnen. Selbstverständlich war, um dessen überhaupt fähig zu sein, eben ein Geist von seiner Schärfe und Energie erforderlich; dafs er aber diese Eigenschaften für die Aesthetik in so umfassender Weise zu verwerthen vermochte, ja zu verwerthen veranlafst wurde, dies hat denn Lessing doch — nächst Aristoteles — wesentlich der Anregung Winckelmann's zu danken.

229. Lessing's Leben gehört nicht, wie das Winckelmann's, ausschliefslich der Geschichte der Kunstforschung, sondern der allgemeinen Literatur- und geistigen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts an. Wir haben hier indefs nur, aufser einigen äufserlichen Daten über sein Leben, von seiner Thätigkeit in Beziehung auf die Kunstkritik und Aesthetik zu berichten. — ***Gotthold Ephraim Lessing*** ist der Sohn eines Predigers zu Camens in der Lausitz, daselbst am 22. Januar 1729 geboren; besuchte von 1741 die Fürstenschule zu Meifsen, von wo er 1746, also in seinem 18. Jahre, zur leipziger Universität ging, wo er neben seinem klassischen Studium sich besonders auch mit dem Theater befafste. Im Jahre 1748 folgte er seinem Freunde Mylius nach Berlin und gab daselbst eine Zeitschrift *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* heraus. 1751 finden wir ihn in Wittenberg, wo er sich mit spanischer Literatur beschäftigte; jedoch kehrte er schon 1753 nach Berlin zurück, wo er die „gelehrten Artikel" für die Vossische Zeitung schrieb und viel mit Nicolai, Mendelssohn, Ramler u. A. verkehrte. Als Begleiter eines jungen Kaufmanns trat er eine Reise in's Ausland an, kam aber wegen Ausbruch des siebenjährigen Krieges nur bis Amsterdam und kehrte dann nach Leipzig zurück. Im Jahre 1758 siedelte er wieder nach Berlin über und gab mit Nicolai die *Literaturbriefe* heraus; 1760 begleitete er den General Tauenzien nach Breslau in der Eigenschaft eines Gouvernementssekretärs und blieb daselbst fünf Jahre, worauf er zunächst wieder nach Berlin, sodann nach Hamburg sich begab, um an der Gründung der Nationalbühne daselbst thätigen Antheil zu nehmen. Enttäuscht über manche Pläne, war er im Begriff, Deutschland ganz zu verlassen, um sich nach Italien zu begeben, als er die ihm angebotene Ernennung zum Bibliothekar der berühmten wolffenbüttler Bibliothek annahm. Später jedoch wurde ihm durch den Prinzen Leopold von Braunschweig die Gelegenheit geboten, Italien zu besuchen; und so kam er 1775 nach dem gelobten Lande der Kunst, kehrte aber doch bald wieder nach Wolffenbüttel zurück, wo er die Wittwe seines Freundes Kö-

nig aus Hamburg heirathete. Schon 1778 jedoch starb seine Frau, und er selbst nicht lange darauf am 15. Februar 1781.

230. Wie bei Winckelmann ist auch bei Lessing für das nähere Verständniſs seines Aesthetisirens, und zwar sowohl dem Inhalt wie der Form nach, eine kurze Charakteristik seines inneren Wesens nicht zu umgehen. Glücklicherweise bietet dieselbe keinerlei psychologische Schwierigkeiten dar, welche, wie bei Winckelmann zum Theil in der Zeit wurzelnd, für unsere heutige Anschauung problematisch erschienen. Lessing's Wesen ist so einfach, die ganze Weise seines Empfindens und Denkens liegt in so völliger Durchsichtigkeit, in so alpenluftartiger Klarheit und Bestimmtheit vor uns, und diese Klarheit flieſst so ganz aus einer und derselben tiefen zwar, aber keineswegs dunkeln Quelle, daſs für umschweifige Erklärungen von Besonderheiten oder gar Sonderbarkeiten gar kein Anlaſs gegeben ist. — Man hat sich mit Lessing viel Mühe gegeben, und gewiſs verdient er sie auch in hohem Maaſse, denn er kann — wie als die reifste Frucht der Verstandeskultur des 18. Jahrhunderts — so zugleich als der edelste Kern (und die Frucht enthält ja immer den Saamen zu neuer Entwicklung), ja schon als die erste Blüthe jener neuen Entwicklungsphase betrachtet werden, welche das goldne Zeitalter unsrer Nationalliteratur umfaſst. Allein die Mühe, welche man sich mit Lessing gegeben, hat, in dem Streben, recht Vieles und Mannigfaltiges in ihm zu entdecken, sich oft auf Abwege verirrt; man hat in Lessing hineingeklügelt und herauskommentirt, was gar nicht — und zum Glück, kann man sagen — in ihm liegt, nicht in ihm liegen kann. — Lessing gehört zu den im Alterthum häufiger, in der modernen Zeit sehr selten auftretenden homogenen, in sich gediegenen Naturen, die wie aus einem Guſs dastehen und deren Wesen in einem einzigen, einfachen Prinzip wurzelt. Wenn man die seit der Reformation fortwährend zunehmende Tendenz verständiger Reflexion als das wesentliche und die gesammte geistige Thätigkeit bestimmende Element in der Denkweise des 18. Jahrhunderts betrachten darf, so kann man von Lessing sagen, daſs in ihm diese Richtung zur höchsten Reinheit und Freiheit sich erhob und verkörperte. Er ist wesentlich Verstandesmensch, aber nicht im Sinne des sogenannten „gesunden Menschenverstandes“ allein, welcher wesentlich die Bornirtheit der verständigen Reflexion repräsentirt und also eine untergeordnete Form und Stufe der Verständigkeit ist, sondern in dem höhern Sinne, daſs der Verstand in ihm zu vollster Klarheit und Schärfe sich entwickelt, zu einer Schärfe, deren Feinheit nach gewissen Seiten hin nahe an

die Sicherheit des intuitiven Denkens hinanreicht. Diese auſserordentliche Höhe der Verstandesbildung unterscheidet sich in den Resultaten ihres Schaffens zuweilen nur unmerklich von der schöpferischen Thätigkeit, sei es des künstlerischen Genius sei es des spekulativen Denkers, oder um uns populär auszudrücken: ein Werk Lessing's — gehöre dies nun dem poetischen oder dem kritischen Gebiet an — steht vor uns, ebenso wie er selbst wie aus einem Guſs, so aus einem Erguſs: einfach, klar, organisch in sich vollendet, kurz als ein Meisterstück, dem man die Schwierigkeit des Machens nicht ansieht. Aber, es ist doch ein Unterschied da, und dieser liegt eben darin, daſs dieses Werk trotz seiner scheinbaren Einfachheit entweder das Produkt vielfachen Ueberlegens, unendlichen, bis in's kleinste Detail sich erstreckenden Kritisirens, d. h., mit einem Wort, ein Produkt der verständigen Reflexion oder aber eines allerdings freien Sich-Ergehens des kritischen Gedankens ist, dann aber auch in aphoristischer, unsystematischer, dem substanziellen Denken nicht adäquater Form auftritt.

Es ist nun lediglich die Konsequenz dieses Standpunktes, daſs auf solcher Höhe der Verstandesbildung, wo das Urtheil, als Produkt der eminent kritischen Thätigkeit seines Geistes, die gröſstmögliche Klarheit und Reinheit erreicht, Alles, was an Vorurtheil anklingt, als unwahr und bornirt abgestreift wird: und so gewinnt seine Reflexion zugleich eine Freiheit und mit dieser Freiheit, nach der subjektiven Seite hin, eine Kraft und Lauterkeit der Ueberzeugung, welche ihn zum echten Vorkämpfer des Humanismus, zum wahrhaften Ritter des Geistes in dem erbitterten Kampfe gegen Bornirtheit, abstrakte Autorität und Heuchelei jeder Art stempelt. Zweitens aber ist es als eine weitere Konsequenz dieser Vorurtheilsfreiheit zu betrachten, wenn er über sich selbst völlig klar ist, sich keinerlei Illusionen über die Quelle sowohl wie über die Qualität und den Umfang seiner geistigen Thätigkeit hingiebt; und dieser Punkt, über den er sich mit derselben Rücksichtslosigkeit ausgesprochen, die überhaupt seine Art und Weise ist, wo es sich um Feststellung objektiver Wahrheiten handelt, ist es, welcher seinem Aussprechen, auch nach der ethischen Seite hin, das Gepräge jener krystallhellen Durchsichtigkeit aufdrückt, die hier als specifische Ehrlichkeit und Ehrenhaftigkeit zur Erscheinung kommt.

Wenn nun jener Behauptung, daſs das Wesen des Lessing'schen Geistes in der zur höchsten Klarheit gediehenen Verstandesreflexion beruht, die Thatsache entgegenzustehen scheint, daſs er neben Göthe und Schiller als einer unsrer gröſsten Dichter genannt wird, so

kann, statt dies zu bestreiten oder zu erklären, einfach an ihn selber deshalb apellirt werden. „Man erweist mir“ — äufsert er sich im Schlufswort der „Hamburgischen Dramaturgie“ — „zwar manch„mal die Ehre, mich für einen Dichter zu erkennen. Aber nur, „weil man mich verkennt .. Nicht jeder, der den Pinsel in die „Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten „von meinen dramatischen Versuchen sind in Jahren hingeschrieben, „in welchen man Lust und Leichtigkeit für Genie hält. Was „in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewufst, „dafs ich es einzig und allein der Kritik zu danken habe. „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigne „Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschiefst: ich „mufs Alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraus„pressen. ... Ich bin daher immer beschämt oder verdriefslich „geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. „Sie soll das Genie ersticken; und ich schmeichelte mir, etwas von „ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt“. — Es ist wunderbar, wie haarscharf hier Lessing über den Gegensatz zwischen Genie und Kritik und seine Stellung zu beiden urtheilt; denn Dies ist eben bei ihm charakteristisch, dafs seine „Kritik“ zu einer so hohen Ausbildung gelangte, dafs sie fast das Genie ersetzte, so dafs man es dem Produkt schliefslich nicht mehr ansah, ob es aus der einen oder der andern Thätigkeit des Geistes hervorgegangen war. Er fährt fort: „Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift „auf die Krücke unmöglich erbauen kann. Doch freilich, wie die „Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern „zu bewegen, aber ihn nicht geschickt zum Laufen machen kann: „so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu Stande „bringe, welches besser ist, als es Einer von meinen Talenten ohne „Kritik machen würde: so kostet es mir so viel Zeit, ich mufs von „andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so „ununterbrochen sein, ich mufs meine ganze Belesenheit so gegen„wärtig haben, ich mufs bei jedem Schritt alle Bemerkungen, die „ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durch„laufen können, dafs zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuig„keiten unterhalten soll, Niemand in der Welt ungeschickter sein „kann, als ich. . . Ich glaube die dramatische Dichtkunst studirt zu „haben, und was mich versichert, dafs ich das Wesen derselben „nicht verkenne, ist dieses, dafs ich es vollkommen so erkenne, wie „es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen „Bühne abstrahirt hat. Und ebendeshalb wage ich hier eine Aeufse-

„rung zu thun, man mag sie nehmen, wie man will: man nenne „mir das Stück des grofsen Corneille, welches ich nicht besser „machen wollte. Was gilt die Wette? — Doch nein, ich wollte „nicht gern, dafs man diese Aeufserung für Prahlerei nähme. Man „merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverläfsig „besser machen — und doch noch lange kein Corneille sein — „und doch noch lange kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde „es zuverläfsig besser machen — und mir doch wenig darauf ein„bilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun „kann, der so fest an den Aristoteles glaubt wie ich“.

Diese Selbstkritik Lessing's überhebt uns nach dieser Seite hin jeder weiteren Erklärung; allein weit entfernt, dafs durch den Mangel jenes eigenthümlichen Hauchs intuitiver Unmittelbarkeit, der wie funkelnder Schmetterlingsflügelstaub auf den Werken des gebornen Dichters liegt und ihnen jenen wunderbaren Zauber verleiht, welcher ebenso unverkennbar wie unbegreiflich ist, Lessing's poetische Erzeugnisse an Bedeutung verlieren: nein, die Bewunderung für die Elasticität und Feinheit seines Verstandes, der aus eigner Kraft sich bis zu einer Höhe zu erheben vermochte, dafs er in den Resultaten seines Wirkens vom schöpferischen Genie kaum mehr zu unterscheiden ist, mufs deshalb nur um so gröfser und unbedingter sein.

Ganz ähnlich nun, wie sich Lessing zur Poesie verhält, verhält er sich auch zur Philosophie; nur dafs er hierüber nicht ein so scharfes Bewufstsein haben konnte, weil man bis dahin unter „Philosophie“ eben nichts Anders verstand als das reflektirende Verhalten des Denkens zum Objekt, mit einem Worte die Reflexion. Allein es giebt, ebenso wie es über die aus der Kritik stammende Poesie hinaus eine unmittelbar schöpferische dichterische Kraft giebt, so auch über die Philosophie des reflektirenden Verstandes hinaus eine unmittelbar schöpferische Kraft des Denkens, eine Intuitivität der denkenden Vernunft, welche, auch in der wesentlich enthusiastischen Form ihrer Thätigkeit, grofse Verwandtschaft mit der dichterischen Schöpfungskraft hat. „Im Genius“ — sagt daher Jean Paul[1]) sehr richtig, „stehen alle Kräfte auf einmal in Blüthe“, und setzt in einer Anmerkung hinzu: „Dies gilt vom philosophischen „ebenfalls, den ich vom poetischen nicht specifisch unterscheiden „kann. Die erfindenden Philosophen waren alle dichterisch, d. h. „die ächt-systematischen.“ — Lessing nun besafs solche Intuitivität

[1]) „Vorschule der Aesthetik“ §. 10.

weder als Dichter noch als Philosoph, auch Kant nicht, obschon dieser sich durch die Kraft seiner Kritik eben so nahe zur Höhe des spekulativen Denkens erhob, wie Lessing durch die Kraft der seinigen zu der Höhe des poetischen Schaffens. — Will man dieses Kulminiren der freien Reflexion als „kritisches Genie“ bezeichnen, so ist dagegen nichts zu sagen, aber die Art der Thätigkeit ist beim Genie eine andere als bei der Reflexion. Wodurch unterscheidet sich Schiller von Göthe anders als durch solche reflexive Genialität gegen die intuitive?

Weshalb Lessing trotz der Klarheit und Freiheit seines Reflektirens doch nicht in die volle Tiefe des Wesens der Schönheit eindringen konnte, ist hieraus erklärt; inwiefern er aber in der That es nicht vermocht hat, und wo die Grenze liegt, bis zu welcher er vorzudringen im Stande war, wird die Betrachtung seiner ästhetischen Erörterungen aufzuzeigen haben. Ehe wir indefs zu dieser übergehen, ist noch ein Wort über die besondere Stellung seiner Kritik, nach Inhalt und Form, zu der seines grofsen Vorgängers Winckelmann zu sagen, welcher gleichsam wie ein neuer „Johannes in der Wüste“ ihm den Weg gebahnt hat zur Befreiung der Reflexion von den Fesseln der Schematik und vorurtheilsvollen Bornirtheit seines Jahrhunderts.

2. Stellung Lessings zu Winckelmann.

231. In ihrer ästhetischen Ueberzeugung auf demselben Boden stehend, nämlich auf dem der antiken Kunstanschauung, deren wesentlichstes Princip die „plastische Gestaltung nach Maafsgabe der Idee“, also die objektive Schönheitsform der menschlichen Gestalt ist, haben Winckelmann und Lessing einmal das negativ Gemeinsame, dafs sie für das lyrische Element in der Kunst überhaupt wenig Interesse zeigen, ja dafs ihr Sinn eigentlich dafür verschlossen ist. Dieses lyrische Element als Form subjektiver Schönheitsempfindung kann in der Architektur noch gar nicht, in der Plastik nur in allerdiskretester Weise zur Wirkung gelangen und tritt zuerst in der als specifischer Kunstanschauungssphäre wesentlich nachantiken Malerei, und auch hier als besondere Gattung (nämlich als Landschaftsmalerei) erst spät auf. In der Musik, welche in der begrifflichen Genesis der Künste zunächst der Malerei kommt, bildet es dagegen die Grundtendenz der ganzen Anschauungsweise und scheidet sich endlich in der Poesie zu einer im eminenten Sinne specifischen Gattung aus, die nun auch den von der Musik (Lyra) entlehnten Namen „Lyrik“ in solchem bestimmten Sinne für

die rein subjektive Schönheitsempfindung in Anwendung bringt. In der Poesie treten so „Lyrik“, „Epik“ und „Dramatik“ den entsprechenden Gattungen der Malerei, nämlich der Landschaft, dem Genre und der Historienmalerei, völlig koordinirt gegenüber. Da die Frage über diesen Parallelismus später im System selbst näher zu betrachten ist, so soll hier nur darauf hingedeutet werden, dafs, wenn Winckelmann und Lessing an die Landschaft und das Genre gewissermafsen gar nicht glaubten, d. h. sie nur als untergeordnete, der Kunst streng genommen unwürdige Darstellungsgebiete betrachteten, die Historienmalerei dagegen rein vom kompositionellen Gesichtspunkt, d. h. von dem der objektiven Schönheitsform auffafsten, dies lediglich daraus zu erklären ist, dafs sie überhaupt das Malerische als eine dem Plastischen gegenüberstehende specifische Form des künstlerischen Anschauens nicht erkannten und anerkannten. Daher die für die Farbe als künstlerisches Wirkungsmittel nicht schmeichelhaften Bemerkungen Beider und ihre einseitigen Ansichten von der Aufgabe der Malerei, daher besonders Lessing's Antipathie gegen das Kolorit und seine stete Betrachtung der Malerei vom blofsen Gesichtspunkt der Komposition, daher endlich auch Beider Verachtung der Landschaftsmalerei und des Genres. *

Auf dieser gemeinschaftlichen Basis gehen sie nun aber doch in eine Differenz auseinander, indem Winckelmann, allzu unbedingt in den Stoff versenkt, sein Interesse fast ausschliefslich der Plastik widmete, während Lessing, zu einer gröfseren Freiheit vom Stoff gelangend und namentlich durch das Studium des Aristoteles geläutert, sowie durch eigne Neigung zur Poesie hinzugezogen, seine Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Drama zuwandte, das übrigens in der Antike hinsichtlich des Inhalts mit der Plastik vollständig in demselben Boden wurzelte. — So liegt bei Winckelmann der Schwerpunkt in der Beschäftigung mit der Plastik, bei Lessing in der mit dem Drama, und für Beide gab die Malerei, und zwar natürlich die Historienmalerei, freilich auch hier wieder nur die formale Seite derselben, das Vergleichungsmoment ab.[1]) Auf diese Weise erklärte sich das strenggenommene auffallende Faktum, dafs das ästhetische Hauptwerk Lessing's, der „Laokoon“, seinen Haupttitel einem plastischen Werke verdankt, während es dem Specialtitel nach eine Vergleichung zwischen zwei davon ganz

[1]) Guhrauer in seiner Bearbeitung des II. Bandes von Danzel's *Lessing* (S. 21) erkennt diesen bedeutungsvollen Unterschied nicht und stimmt ohnehin hinsichtlich Winckelmann's in den konventionellen Ton über den vorgeblichen Einfluſs Oesers u. s. f. ein.

verschiedenen Künsten, nämlich der Malerei und Poesie, anstellt. In der That aber ist diese Differenz nur eine scheinbare, da der fundamentale Gesichtspunkt für die Betrachtung dieser wie aller andern Kunstgebiete bei Lessing ebenfalls durchaus derselbe, nämlich der der idealen Gestaltung als objektiver Schönheitsform, ist. — Hierin liegt nun — aber auch schon bei Winckelmann — einerseits der grofse Fortschritt gegen das frühere abstrakte Reflektiren über allgemeine Kategorien, andrerseits aber auch ihre Grenze, nämlich die Nichtberücksichtigung der subjektiven Schönheitsform oder des lyrischen Elements der Kunstanschauung, sowie der Subjektivität des Anschauens als Grund der Schönheitsempfindung überhaupt. Diese negative Seite ihres Standpunkts ist es denn auch, wie wir sehen werden, welche ein Fortgehen zu einer höheren Entwicklung der Schönheitsidee fordert; eine Forderung, die später durch Kant erfüllt wird.

Zweitens aber was Lessing im Besondern betrifft, so enthält seine Aesthetik gegen die Winckelmanns den doppelten Fortschritt, dafs sie, obschon auf derselben Grundlage ruhend, doch einmal, hinsichtlich der formalen Behandlung, eine schärfere Begrenzung der Begriffe, eine aufserordentliche Klarheit in der Gruppirung der Gebiete überhaupt erreicht, sodann, hinsichtlich des Inhalts, dafs sie eben das Form-Princip von der steten Beschränkung auf die Plastik, als dieser besondern Kunstgattung, befreit und es als ein allgemeines auch auf die anderweitigen Gebiete, zunächst auf das Drama, zur Anwendung bringt. — Nach dieser nothwendigen Fesstellung des Verhältnisses zwischen den ästhetischen Standpunkten von Lessing und Winckelmann können wir nun auf eine nähere Betrachtung der kunstphilosophischen Ansichten des Ersteren näher eingehen, wobei die zweifache Bemerkung nicht überflüssig erscheint, einmal dafs wir es hier nur mit seinen in Form von bestimmten Kunstgesetzen ausgesprochenen Ueberzeugungen über das Wesen der Kunst, ihre Aufgabe und ihre Gliederung zu thun haben können; sodann, dafs, gerade wie bei Winckelmann und aus denselben Gründen wie dort, nicht von den allgemeinen Vorstellungen über Schönheit auszugehen ist, sondern vielmehr von den positiven Betrachtungen über die Künste, woran sich nur gleichsam gelegentliche Ansichten über allgemeine Begriffe, z. B. über das *Schöne*, die *Anmuth*, das *Erhabene* u. s. f. anknüpfen.

Die hiehergehörigen Hauptschriften Lessings, in denen er seine ästhetischen Ueberzeugungen niedergelegt, sind der „Laokoon“ und die „Hamburgische Dramaturgie“, sodann einzelne Abhandlungen,

z. B. „Wie die Alten den Tod gebildet“, „Ueber die Fabel und das Epigramm“ und mehre Einzelbemerkungen in den „Kollektanen“.

3. Zur Geschichte der Frage über die Grenzen der Malerei und Poesie.

232. Um zunächst einen Rückblick auf die geschichtliche Motivirung von Lessing's Ansichten über Malerei und Dichtkunst zu werfen, so ist zu bemerken, dafs die Frage nach dem Verhältnifs der Malerei zur Poesie schon damals keineswegs neu, im Gegentheil eine vielfach behandelte war. Bald wollte man die Poesie auf die Malerei, bald diese auf jene zurückführen, einmal hiefs es, „die Malerei sei eine stumme Dichtkunst“, dann wieder, „die Poesie sei eine redende Malerei“. Die erste Ansicht wird z. B. von dem Italiener Lodov. Dolce vertreten, welcher in seinem Buche *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino* (Firenzi 1735) unter Hinweisung auf Ariost das Lob der Dichtkunst darauf begründet, dafs sie gut zu *malen* verstehe. Ja, Dolce erinnert sogar an den Laokoon als ein Vorbild für die bekannte Stelle im Virgil. Aehnliche Ansichten stellten die Engländer auf, z. B. Spence, Addison, Hurd, Webb. Dem entgegengesetzt weist der Graf Caylus in seinem Werke *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssee d'Homère, et de l'Enéide de Virgile* die Maler wieder an die Dichter, indem er es geradezu als die Aufgabe der Malerei hinstellt, Dichterstellen zu illustriren. Alle diese Schriftsteller hat Lessing gekannt und erwähnt die meisten, zum Theil ausführlich, im Laokoon, indem er ihre Einseitigkeit aufdeckt. Allein es gab auch Stimmen, welche von den „Grenzen“ der Malerei und Dichtkunst sprachen, z. B. der Abbe Dubos[1]), welcher in seinen *Réflexions* darauf aufmerksam macht, dafs „die Poesie gegen die Malerei bei der Schilderung des „Erhabenen dadurch im Vortheil sei, dafs diese nur einen Moment „der Handlung darstellen könne[2])“. Auch Hagedorn spricht sich ganz im Lessing'schen Sinne (aber vor ihm) in seinen *Betrachtungen über die Malerei* hinsichtlich jener Frage aus. Auf diese „Betrachtungen“ Bezug nehmend macht Weifse in einem Briefe an Klotz vom 5. April 1766 (also ebenfalls vor dem Erscheinen des *Laokoon*) Jacobi einen Vorwurf darüber, dafs er das Gemälde des Guercino, die *Dido* darstellend, deshalb tadele, weil er die Stelle des Virgil

[1]) Vergl. oben No. 168. — [2]) Dafs Lessing Dubos sehr wohl gekannt habe, obgleich er ihn nirgends erwähnt, geht aus einem Briefe Schaffners an Herder vom 6. August 1766 hervor, worin es heifst: „Nur tadle ich an Lessing, dafs er nicht den „du Bos und Webb allegirt, da er doch beide sehr stark genützt und ihnen die „feinsten Bemerkungen abgelehnt hat“. — Vergl. Danzel *Lessing* Thl. II. S. 17. (bearbeitet von Guhrauer).

nicht besser benutzt habe, und fährt dann fort: „Ich glaube, daſs „der Maler vollkommen Recht hat. Es giebt gewisse Grenzen in „der Malerei und Poesie, soviel sie sonst Aehnlichkeit mit ein„ander haben, wo sie von einander abgehen und die man „nicht überschreiten darf“, wobei er auf Winckelmann verweist. — Dies dürfte genügen, um zu zeigen, daſs der Gedanke selbst — nämlich die Abgrenzung zwischen Malerei und Poesie — keineswegs von Lessing zuerst gefaſst ist, wenn er auch allerdings von ihm zuerst in scharfer Weise nach allen Seiten hin beleuchtet wurde.

Da übrigens jene Ansicht von dem malerischen Charakter der Poesie sich auch in der Weise des damaligen Poetisirens selbst aussprach, wie z. B. in Kleist's „Frühling“, so war Dem gegenüber Lessing, wenn er das „malende Gedicht als ein Gastgebot aus lauter „Brühen“ erklärte und dem eben erwähnten Gedicht allen Plan absprach, nicht nur in seinem Recht, sondern übte auch, trotz Herder's Besorgniſs, der aus solchem Princip ein „wahres Blutbad unter „den Dichtern“ befürchtete, einen höchst wohlthätigen und nachhaltigen Einfluſs auf die Reinigung der Poesie aus. Auch Göthe erkannte dies für sich in vollstem Maaſse an. — Allein für uns kommt doch zunächst der specifische Standpunkt in Betracht, den Lessing in ästhetischer Beziehung zu der Frage einnimmt; und hier ist denn allerdings darauf aufmerksam zu machen, daſs es ihm hauptsächlich, im Gegensatz zu der behaupteten Aehnlichkeit der beiden Gebiete, auf ihre Verschiedenheit oder, wie er sagt, auf ihre „Grenzen“ ankommt: „Die Aehnlichkeit von Poesie und Malerei“ — sagt er — „ist oft genug berührt und ausgeführt worden, „aber nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen üblen Einflüssen „auf die eine oder andere hätte vorbeugen können“. Er wolle daher „die Medaille einmal umkehren und die Verschiedenheit erwägen, „um zu sehen, ob daraus sich nicht Gesetze ergeben, die jeder „eigenthümlich sind und sie einen ganz andern Weg zu betreten „nöthigen, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel „einer Schwester behaupten und nicht in eine nachäffende Buhlerin „ausarten soll“. — Der richtige Weg wäre aber vielmehr der gewesen, von Innen heraus jedes Gebiet seinem wahren Wesen nach zu begreifen, woraus sich dann sowohl die Aehnlichkeiten wie die Verschiedenheiten ganz von selbst ergeben haben würden. Sofern also Lessing ausschlieſslich den Standpunkt der „Verschiedenheit“ zum Ausgangspunkt einnimmt, stellt er sich nur auf die andere Seite der Frage und verfällt dadurch hinsichtlich der anderweitigen

Gliederung der Künste, z. B. hinsichtlich der Grenzen der Plastik und Malerei, in denselben Fehler, den er Andern in Bezug auf bildende Kunst und Poesie verwirft. Hieraus ergiebt sich auch für uns die Nothwendigkeit, an seiner Betrachtung selbst zwei Seiten zu unterscheiden: eine positive von groſser Bedeutung und gewaltiger Tragweite auf die Entwicklung der deutschen Poesie, welche allein Vortheil davon hat, und eine negative von groſser Beschränktheit und völligem Miſsverständniſs des wahren Wesens der Malerei.

Obschon nun die Möglichkeit dieses auffallenden Widerspruchs sich aus dem eben Gesagten ergiebt, so muſs über seinen tieferen Grund noch ein Wort gesagt werden. Dieser Grund liegt einerseits in dem schon erwähnten Festhalten Lessings am antiken Standpunkt, der wesentlich (auch in der Malerei) ein plastischer ist, weshalb er fortwährend die Gesetze der Malerei mit denen der Plastik identificirt, oder vielmehr jene von diesen abhängig macht; sodann darin, daſs er, eben weil er vorzugsweise kritisch verfuhr, einen schärferen Blick für die Trennung der Gebiete, d. h. für ihre gegenseitige „Abgrenzung“ hatte, als für den substanziellen Inhalt jedes Gebiets für sich. Das spekulative Denken, welches vom Begriff ausgeht, kommt zwar auf umgekehrtem Wege ebenfalls zu solcher Abgrenzung, aber diese ist hier innerliche Determination des begrifflichen Inhalts selbst und somit nur eine Folge der konkreten Entwicklung des Wesens, während bei Lessing die Determination als nächster Zweck, die Erkenntniſs des Inhalts dagegen erst als Folge erscheint. Daſs hiernach diese Erkenntniſs nur soweit reichen kann, als jener Zweck der Begrenzung erreicht wird, und daſs sie demzufolge nothwendig lükenhaft bleiben muſs, erklärt sich hieraus von selbst. In ähnlicher Weise unterscheidet er in seiner Untersuchung über die „Fabel“ diese scharf vom „Epigramm“ und kommt dadurch allerdings auch zur Erkenntniſs des Inhalts, ohne daſs derselbe aber auf begriffliche Weise bestimmt würde.

Nun scheint es auf den ersten Blick ziemlich gleichgültig, wie man zur Erkenntniſs des Inhalts kommt, wenn man sie eben nur erreicht; allein der wesentliche Unterschied zwischen solchem kritischen Reflektiren und dem substanziellen, vom Begriff ausgehenden Denken ist der, daſs letzteres nicht bei den Unterschieden der Besonderheiten verharrt, sondern sie als Gliederungen des ganzen Organismus faſst, während das kritische Reflektiren eben bei der Differenz dieser Besonderheiten stehen bleibt. Dies ist die eine Seite der Beschränktheit des blos kritischen Reflektirens, nämlich hinsichtlich seines Verhältnisses zum substanziellen Denken. Aber auch

nach der andern Seite hin, nämlich nach der des substanziellen Anschauens, zeigt es dieselbe Beschränktheit. Die Kunst und ihr ganzes weites Reich ist für Lessing nur Gegenstand der Kritik, nicht der Begeisterung, mag diese nun der Hingabe an den Begriff oder der Hingabe an die lebendige Anschauung entspringen. Denn auch der wahre Philosoph ist wie der wahre Dichter eine enthusiastisch angelegte Natur. Lessing wird daher nicht wie Winckelmann von der Schönheit der Antike begeistert, sondern nur zu kritischem Reflektiren angeregt. Während jener enthusiastische Forscher erst von der Anschauung zur Kritik gelangt und auch diese wenn auch in tiefer, so doch gleichsam enthusiastischer Weise übt, gelangt Lessing umgekehrt erst von der Kritik zum wirklichen Genufs Dessen, was ihm die Anschauung bietet. Schon damals — weniger als heutzutage — täuschte man sich über die Stellung Lessings zu Winckelmann keineswegs. Namentlich war es Herder, der sie beide ihrem wahren Werth nach wohl zu schätzen wufste. In einem Briefe an Schaffner vom 4. October 1766 vergleicht er Beide folgendermafsen: „Ist jener (Lessing) fruchtbarer und nütz„licher, so ist dieser (Winckelmann) mühsamer und fleifsiger; jener „denkt mehr und weifs es uns zu zeigen, nicht blos was, sondern „auch wie er's gedacht hat . . , dieser hat seine gröfsten Gedanken „aus den Alten, und wo er denkt, zeigt er uns gleichsam nur das „Produkt seiner Geistesarbeit, nicht seine Denkart; jener ist nur „gelehrter Räsonneur von Genie und Geschmack, dieser ein geschmack„voller Antiquarius von wenigem, aber starkem Urtheil.“ Aber später erkennt er Winckelmann noch tiefer. In den „Kritischen „Wäldern“ widmet er Winckelmann eine begeisterte Anerkennung und in den „Fragmenten“ nennt er ihn einen „würdigen Griechen, der „aus der Asche seines Volks aufgelebt ist, um sein Jahrhundert „zu erleuchten, den er daher nicht anders lesen könne als einen „Homer, Plato und Baco und er seinen Apollo“ . . . „Winckelmanns „Styl ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, „tritt jeder Gedanke hervor und steht da: edel, einfältig, erhaben, „vollendet; er ist geworden, sei er wo oder wie er wolle, mit Mühe „oder von selbst, in einem Griechen oder in Winckelmann: genug, „dafs er durch diesen auf einmal wie eine Minerva aus Jupiters „Haupt dasteht und ist. Lessings Schreibart ist der Styl eines „Poeten (?), das ist eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, son„dern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern „der uns vordenket . . . Jener ein erhabener Lehrer der Kunst, „dieser selbst in der Philosophie seiner Schriften ein munterer Ge„sellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist“.

Auch ist Lessing selbst über die Mifslichkeit solcher abstrakt-kritischen Thätigkeit keineswegs im Unklaren und bescheidet sich, in der richtigen Würdigung der tieferen und substanzielleren Erkenntnifs Winckelmanns, zu einem gewissen Mifstrauen in das kritische Reflektiren selbst, indem er im Anfang des 26. Kapitels des *Laokoon* die Untersuchungen über die Grenzen der Malerei und Poesie mit den Worten abbricht: „Des Herrn Winckelmann's Geschichte der Kunst „des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, „ohne dies Werk gelesen zu haben. Blos aus allgemeinen Be„griffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen „verführen, die man über kurz oder lang zu seiner Be„schämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. „. . . Was die Künstler der Alten gethan, wird mich lehren, was „die Künstler überhaupt thun sollten“ — hier haben wir den antiken Standpunkt als den absolut maafsgebenden —; „und wo „so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann „die Spekulation kühn nachfolgen“.

So ehrenvoll — für Lessing — dieses bescheidene Zurücktreten gegen Winckelmann ist, so ist doch dagegen nicht nur zu sagen, dafs es nicht blos die „Fackel der Geschichte“ war, welche dieser vorgetragen, sondern die Fackel einer tieferen Auffassung, das Licht substanzielleren Denkens über das Alterthum; sodann auch dies, dafs an der „Spekulation“ überhaupt nicht viel daran wäre, wenn sie sich durch die Thatsachen erst ein Zeugnifs ihrer Richtigkeit ausstellen lassen müfste. Vielmehr beruht gerade darin ihr Prüfstein, dafs sie, als freies, rein aus dem Begriff schöpfendes Denken zu Resultaten gelangt, welche, wenn sie durch die Geschichte nicht bestätigt werden, deshalb nicht minder wahr sind, obschon die Wirklichkeit ihnen zu widersprechen scheint. Die Antike giebt selbst dafür den Beweis ab. Denn — und dies ist der dritte Einwand, der gegen die Lessing'sche Aeufserung zu erheben ist, — es ist gegen den als absolut aufgestellten Maafsstab der Antike der Protest einzulegen, dafs da, wo die Antike den aus dem allgemeinen Princip entwickelten ästhetischen Wahrheiten widerspricht, nicht die Spekulation, sondern die Antike im Unrecht sich befindet. Nennt Lessing doch selber die Manier der Alten, ihren Statuen Edelsteine in die Augen zu setzen, „einen Schritt über die Grenzen ihrer Kunst“[1]), und versucht er doch diese sowie andere Eigenheiten, z. B. das Vergolden und Bemalen der Statuen, aus Gründen deko-

[1]) In der Abhandlung über das Epigramm.

rativer Zweckmäfsigkeit oder aus religiösen Motiven zu rechtfertigen. — Was endlich viertens seine Ansicht betrifft, dafs „das Vernünf-„teln über Kunst blos aus allgemeinen Begriffen zu Grillen führen „könne“, so gilt dies allerdings von dem Standpunkt des kritischen Reflektirens, das sich weder auf die totale, substanzielle Anschauung, wie Winckelmann's und Aristoteles' Kritik, noch auf das spekulative Eindringen in den konkreten Begriff des Wesens stützt, welches den Charakter der spekulativen Philosophie in der wahrhaften Bedeutung dieses Worts bildet. Die Nachtheile, welche für Lessing aus jener im Grunde doch abstrakten Weise des kritischen Reflektirens entsprangen, werden unten bei der Betrachtung der negativen Seite seiner ästhetischen Grundanschauung des Näheren beleuchtet werden.

4. Ist „Schönheit“ oder „Ausdruck“ das höchste Princip der antiken Kunst?

233. Der Ausgangspunkt des „Laokoon“ ist bekanntlich die Bemerkung Winckelmann's, dafs „das allgemeine vorzügliche „Kennzeichen der griechischen Meisterwerke die edle Einfalt und „stille Gröfse, sowohl in der Stellung als im Ausdruck sei“ und dafs „der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen „Leidenschaften eine grofse und gesetzte Seele zeige“; eine Bemerkung, für die er als Belag die „Gruppe des Laokoon“ anführt. Hiegegen macht nun Lessing geltend, dafs nicht der „Ausdruck“, sondern die Schönheit der Hauptzweck der antiken Kunst gewesen sei.

Dies ist das ganz Allgemeine des Differenzpunkts, und obgleich er gleichsam nur die Veranlassung der weiteren Untersuchung über die Grenzen der Malerei und Poesie bildet, mit welcher er scheinbar keinen unmittelbaren Zusammenhang hat, so müssen wir doch einen Augenblick hiebei verweilen.

Es drängt sich nämlich sogleich die Frage auf, ob jener Widerspruch Lessing's an sich, d. h. formell, eine Wahrheit enthalte. Dies fände offenbar nur in dem Falle statt, wenn *Ausdruck* und *Schönheit* nicht nur entgegengesetzte, sondern auch koordinirte Begriffe wären, d. h. solche, die demselben Gattungsbegriff angehören. Wenn Jemand der Behauptung, die Rose sei roth, den Widerspruch entgegenstellte, sie sei nicht roth, sondern eine Blume, so würde Niemand an der Unzuträglichkeit solchen Satzes zweifeln. Aehnliches aber findet hier statt. „Ausdruck“ und „Schönheit“ sind keine koordinirten Begriffe, sondern Schönheit ist der allgemeinere,

sonst konnte man nicht von Schönheit des Ausdrucks, im Unterschiede z. B. von Schönheit der Gestalt u. s. f. sprechen. Indem Lessing also jene Behauptung gegen Winckelmann geltend macht, sind nur zwei Fälle möglich: entweder liegt darin der Vorwurf gegen Winckelmann, dafs dieser den *Ausdruck* als hauptsächliches Merkmal der antiken Kunstwirkung behauptet habe, oder aber, dafs er selbst (Lessing) den Ausdruck *Schönheit* nur als Schönheit der Gestalt, d. h. als ideale Formschönheit, auffafst. — Die erstere Annahme ist nun leicht zu widerlegen; denn wir haben oben[1]) gesehen, dafs Winckelmann an verschiedenen Stellen scheinbar ganz dasselbe wie Lessing behauptet, nämlich, dafs „bei den Alten das höchste „Gesetz der bildenden Kunst die Schönheit gewesen sei“. Allein, indem Winckelmann den *Ausdruck* der „Schönheit“ subsumirt, d. h. ihn als eine besondere, und zwar höhere Art der *Schönheit* erkennt, weicht er wesentlich, aber zu seinem Vortheil, von Lessing ab, der — nach der obigen Alternative — die *Schönheit* speciell als ideale Formengestaltung auffafst. Da Lessing indefs diese Auffassung gegenüber den antiken Kunstwerken nicht in ihrer ganzen Schroffheit festhalten kann, so bemerkt er zwar, dafs die Alten „entweder sich der „Darstellung gewaltsamer Stellung ganz enthalten oder sie auf gerin-„gere Grade heruntersetzten, in welchen sie eines Ausdrucks „von Schönheit fähig sind“ (Laokoon Cap. 2). Betrachtet man aber diese Wendung: „Ausdruck von Schönheit“ — statt „Schönheit des Ausdrucks“ — genauer und erwägt, dafs dabei von „gewaltsamen Stellungen“ d. h. von leidenschaftlichen Bewegungen die Rede ist, so dürfte sich die ganze, so entschieden betonte Differenz zwischen ihm (Lessing) und Winckelmann ziemlich auf Null reduciren. Oder ist die ebenso feine wie klar ausgesprochene Ansicht des Letzteren, dafs die höchste Schönheit in der „Schönheit des Ausdrucks, „bedingt durch die Schönheit der Gestalt und der Haltung beruhe“, nicht genau Das, was Lessing sagen will? Worin beruht denn nun die Differenz zwischen Beiden, oder vielmehr, worauf gründet Lessing seine Opposition gegen Winckelmann?

Um diese für die Geschichte der Aesthetik nicht unwichtige Frage zu beantworten, müssen wir auf die Stelle in Winckelmann's Abhandlung „Ueber die Nachahmung der Alten“ zurückgehen, welche die Veranlassung zur Abfassung des Lessing'schen „Laokoon“ gewesen ist. Winckelmann hatte, nachdem er die niederen Stufen des Schönheitsbegriffs, nämlich die formale Naturschönheit (des

---

[1]) No. 213.

menschlichen Körpers), die idealische Schönheit (Haltung) und die Schönheit der Gewandung betrachtet, als vierte und zugleich als Totalität der vorigen die Schönheit des Ausdrucks bezeichnet, welche das „allgemeine Kennzeichen der griechischen Meisterwerke“ sei; und zwar beruhe ihr Charakter in der „*edlen „Einfalt* und *stillen Gröfse* sowohl in der Stellung (Haltung) wie im „Ausdruck“[1]). Hieran anknüpfend, hatte er dann darauf aufmerksam gemacht, dafs die Alten eben dieser Einfalt und stillen Gröfse wegen den Ausdruck nie über ein gewisses Maafs hinaus darstellten. Er setzt dann später hinzu, diese Eigenschaften seien der Ausdruck einer „grofsen und erhabenen Seele“. Dazu wählte er das Beispiel des „Laokoon“. Er sei nicht schreiend (wie beim Virgil), sondern nur seufzend dargestellt, um den Schmerz nicht über jene Grenzlinie hinaus sich äufsernd erscheinen zu lassen. — Nun liegt für jeden Unbefangenen auf der Hand, dafs diese Grenzlinie im Sinne Winckelmann's nichts anders als eben das Schönheitsgesetz oder, genauer gesprochen, jene formale Schönheit ist, welche der Schönheit des Ausdrucks voraufgeht. Denn, wenn die Schönheit des Ausdrucks eben in der „Einfalt und stillen Gröfse“ beruht und deshalb der Ausdruck diese letzteren Eigenschaften nicht vermissen lassen darf, so kann der Grund doch nur der sein, weil durch das Gegentheil die Schönheit verletzt würde. — Lessing nun, indem er seine Beispiele aus Dichtern nimmt, kommt am Ende des ersten Kapitels, zu der Ansicht, dafs „nach der alten „griechischen Denkungsart das Schreien bei Empfindung körperlichen „Schmerzes gar wohl mit einer grofsen Seele“ (was Winckelmann bestritten hatte) „bestehen könne“, und dafs somit „der Ausdruck einer „solchen Seele die Ursache nicht sein könne, warum dem ungeach„tet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht habe „nachahmen wollen; sondern es müsse einen andern Grund haben, „warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehe“ — und dieser Grund sei denn eben, wie er später ausführt, die Schönheit. Da nun, wie gezeigt, Winckelmann ebenfalls die Schönheit als die Grenzlinie des Ausdrucks bezeichnet, so mufs, falls überhaupt zwischen ihren Ansichten eine Differenz zu entdecken ist, diese darin bestehen, dafs sie den Begriff Schönheit in verschiedenem Sinne fassen. Und hier zeigt es sich denn, um wie viel tiefer Winckelmann diesen Begriff faſst als Lessing. Dieser nämlich kennt nur eine Art antiker Schönheit, eben jene blos

[1]) Vergl. oben No. 211. (S. 393)

formale Naturschönheit, die Winckelmann als die unterste Stufe betrachtet; dieser dagegen erhebt sich, indem er diese formale Naturschönheit nur als die allgemeine Basis und damit als allgemeine Voraussetzung für alle antike Schönheit hinstellt, zunächst zur idealen „Schönheit der Haltung“, und darüber hinaus zur „Schönheit des Ausdrucks“, welche, die Elemente der Naturschönheit und der Haltung in sich vereinigend, diese zugleich als ihre Grenzbestimmungen in sich enthält. Weit entfernt also von Lessing widerlegt zu sein, ist er nur von ihm nicht verstanden worden.

Dafs nun Lessing die Schönheit der bildenden Kunst in der Antike in der That nur als formale Naturschönheit des menschlichen Körpers betrachtet, darüber kann kein Zweifel sein[1]). Denn auf dieser Auffassung beruht seine ganze Aesthetik, aus ihr allein erklärt sich die Beschränktheit seines Standpunkts, den er gegenüber der Malerei einnimmt: wir müssen daher hiebei einen Augenblick verweilen.

Zunächst ist daran zu erinnern, was schon bei Winckelmann gesagt wurde, nämlich, dafs er ebensowenig wie dieser einen festen Unterschied zwischen Malerei und Plastik statuirt, und zwar in dem Grade, dafs er nicht nur ohne wesentliche Begriffsdifferenz die Ausdrücke „bildende Kunst“, „Plastik“ und „Malerei“ braucht, sondern sogar den letzteren Ausdruck[2]) oft anwendet, wo er die bildende Kunst überhaupt, ja sogar vorzugsweise die Plastik meint. Während er also im „Laokoon“ sich bemüht, feste Grenzen zwischen Malerei und Poesie zu ziehen, ahnt er nichts davon, dafs sich ebenso feste zwischen Malerei und Plastik ziehen lassen, und dafs seine Bemerkung, wenn Malerei und Poesie einander sklavisch nachahmten, sie nicht Schwestern, sondern „nachäffende Buhlerinnen“ seien, fast noch zutreffender auf Malerei und Plastik Anwendung findet. Lessing's Ziel ist nämlich dies, zu zeigen, dafs die Kategorien „Schönheit“ und „Ausdruck“, die bei Winckelmann gar keinen Gegensatz bilden, die wahren Elemente des Unterschiedes zwischen bildender Kunst und Poesie bei den Alten seien; und diese seine Ansicht von der antiken Kunst ist ihm überhaupt maafsgebend für alle Kunst. Was die „Poesie“ betrifft, so ist zu bemer-

[1]) Selbst Guhrauer (in seiner Bearbeitung des II. Bandes des Danzel'schen *Lessing* S. 117) wirft Lessing mit Recht vor, dafs er „zu sehr den Ton auf körperliche Schönheit legt“. — [2]) Uebrigens sagt er auch ausdrücklich (am Schlufs seiner Vorrede zum „Laokoon“), dafs er „unter dem Namen Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife“.

ken, dafs er im „Laokoon“ zunächst das Epos im Auge hat. — Diese vorläufigen Bestimmungen, deren Richtigkeit sich im Verlauf unsrer Erörterung zu ergeben haben wird, sind — um vorn herein einen Maafsstab für die eigentliche Werthbestimmung der Lessing'schen Gedanken zu haben und dadurch Mifsverständnissen, denen der wahre Sinn derselben ausgesetzt sein könnte, vorzubeugen — als fundamentale zu betrachten.

234. In der Vorrede zum „Laokoon“ — denn mit diesem haben wir zunächst zu thun — giebt er als Einleitung einen Art Rückblick auf die Ansichten über die Frage nach dem Verhältnifs der bildenden Kunst zur Poesie und erinnert besonders daran, dafs schon die Alten, „der blendenden Antithese des griechischen Voltaire“ gegenüber, erkannten, dafs die beiden Kunstgattungen „sowohl „in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung verschieden „wären“. Mit stillschweigender Beziehung auf den Grafen Caylus, Spence, sowie vermuthlich auch auf Bodmer, Breitinger u. A. bemerkt er dann, dafs „die Afterkritik“ — welche auf die Vermischung der Gattungen abziele — „in der Poesie die Schilderungs„sucht, in der Malerei die Allegoristerei erzeugt habe, indem man „jene zu einem redenden Gemälde machen wolle, ohne eigentlich „zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem „stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maafse sie „allgemeine Begriffe“ (hat es denn aber die Poesie mit allgemeinen Begriffen zu thun?) „ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestim„mung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu wer„den“. Wir wollen hier nicht untersuchen, inwiefern sich die Behauptung rechtfertigen lasse, dafs die Malerei durch Entnahme von Vorwürfen aus der Poesie nothwendig zur „Allegoristerei“ führen müsse, sondern nur theils zur Erklärung dieses eigenthümlichen Schlusses darauf hindeuten, dafs Lessing auch hier offenbar die Antike, nämlich die antike Mythologie vor Augen hat, die ja Winckelmann besonders zur Verwerthung malerischer Allegorisirung heranzog, theils konstatiren, dafs „diesem falschen Geschmack und „jenen ungegründeten Urtheilen entgegenzuarbeiten“ — wie Lessing unmittelbar darauf erklärt — „die vornehmste Aufgabe“ des *Laokoon* ist.

Indem aber Lessing die Beläge für seine Behauptung, dafs nicht der „Ausdruck“, sondern die „Schönheit“ der Zweck der antiken Kunst gewesen sei, nicht etwa aus dem Bereich der Plastik, sondern aus dem der Poesie entnimmt, z. B. aus Sophokles' „Philoktet“, aus Homer u. s. f., verlegt er den Schwerpunkt der Frage

sofort auf ein anderes Feld. In der That ist es ihm weniger um eine Opposition gegen Winckelmann als vielmehr um seinen Gedanken zu thun, dafs die bildende Kunst eine andere Grenze habe als die Poesie; und es wäre von diesem Gesichtspunkt aus vielleicht besser gewesen, er hätte Winckelmann's Ausspruch auf sich beruhen lassen, statt ihn, in mifsverständlicher Weise aufgefafst, zum Ausgangspunkt für eine fremde Gedankenreihe zu machen. Hievon abgesehen, tritt er nun aber im dritten Kapitel seinem eigentlichen Thema näher, indem er zeigt, dafs, da die bildende Kunst an die Darstellung eines einzigen Moments gebunden sei, sie einen solchen zu wählen habe, der nicht nur selbst als dauernd gedacht werden könne, sondern auch in der Accentuirung des Ausdrucks ein strengeres Maafs zu halten habe als die nur transitorische Handlungen darstellende Poesie. Dieser Gedanke wird im 4. Kapitel für die Poesie, die eben wegen ihrer transitorischen Natur an solche Beschränkung nicht gebunden ist, durch das Beispiel des Virgil'schen „Laokoon“ und des Sophoklei'schen „Philoktet“ näher erläutert. Im 5. und 6. weist er dann nach, dafs, wo die antiken Bildhauer Motive aus den Dichtern darstellten, sie jenes Gesetz der Ermäfsigung [1]) stets befolgten; er zeigt dies an den Unterschieden zwischen dem plastischen und dem poetischen Laokoon, wobei auch die Prioritätsfrage zur Erörterung kommt, nämlich ob der Dichter nach der Gruppe oder der Bildhauer nach der poetischen Schilderung gearbeitet habe. Er entscheidet sich für ein Drittes, nämlich dafs beide nach einem früheren Original (Sage) geschaffen, und wendet sich dann im 7. und 8. Kapitel gegen die Sucht, Werke der bildenden Kunst stets auf Dichterstellen zurückführen zu wollen, wie Spence.

Hier ist nun eine Stelle hervorzuheben, die ein Licht auf seinen Vorwurf, dafs die bildende Kunst, wenn sie die Poesie nachahme, in Allegoristerei verfalle, wirft und unsre Ansicht bestätigt, dafs er nur die antike Mythe dabei im Auge habe. Er sagt: „Die „Götter und geistigen Wesen, wie sie der (bildende) Künstler vor„stellt, sind nicht eben dieselben, welche der Dichter braucht. Bei „dem Künstler sind sie personificirte Abstrakta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie er„kenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirklich

[1]) Sehr richtig bemerkt übrigens schon Feuerbach in seinem *Vaticanischen Apollo* (2. Aufl. S. 56) gegen Lessing: „Weit entfernt, Affekt und Leidenschaft zu vermeiden, vermied es der griechische Künstler nur, nichts als Leidenschaft, den absoluten Affekt, und nichts als ihn zu zeigen“.

den man an die hellenische Kunst legt, keineswegs zulässig erscheint. Auch Feuerbach macht in dieser Beziehung die treffende Bemerkung, dafs „so mancher Grieche oder an den Griechen herangebildete „Römer nicht halb so viel für die Reinheit seines Geschmacks „besorgt war, als wir es nun in ihrem Namen thun.“

5. Die Malerei hat es mit Körpern, die Poesie mit Handlungen zu thun. Das Häfsliche; das Lächerliche und Schreckliche.

235. Im Verfolg seiner Kritik der entgegenstehenden Ansichten, namentlich Spence's und des Grafen Caylus (Kapitel 10—15) kommt Lessing auf Erörterung von Detailfragen; z. B. über den „Unterschied von allegorischen und poetischen Attributen“ u. s. f., welche für uns weniger Interesse darbieten; von gröfserer Erheblichkeit aber ist dann das 16. Kapitel, worin er seinen Grundsatz ausspricht, dafs „die Malerei es mit Körpern, die Poesie „mit Handlungen zu thun“ habe, wobei denn sogleich wieder daran zu erinnern ist, dafs er unter „Malerei“ die bildende Kunst überhaupt und zwar nur vom Gesichtspunkt der Form, unter „Poesie“ nur das Epos und das Drama meint, also von der Lyrik und den anderweitigen Gattungen, wie der Idylle u. s. f. absieht. Es liegt nun schon in dieser Gegenüberstellung etwas Unlogisches. Denn den Artbegriff „Malerei“ fafst er fälschlich als Gattungsbegriff, indem er darunter *bildende Kunst* überhaupt versteht, den Gattungsbegriff *Poesie* dagegen beschränkt er umgekehrt auf eine oder zwei Arten (Epos und Drama): so ist die ganze Gegenüberstellung schon an sich unrichtig. Man kann nun zwar sagen, es komme dabei nicht auf den Namen an, sondern was er eben darunter versteht. Allein es ist bei solcher Substituirung nicht zu vermeiden, dafs der Ausdruck dennoch nicht blos in dem gemeinten, sondern gelegentlich auch in dem sonst gebräuchlichen Sinne genommen wird, was nothwendig zu Verwirrung und falschen Konsequenzen führen mufs. Mit diesen negativen Konsequenzen jener doppelten Substituirung haben wir es hier noch nicht zu thun, sondern wollen zunächst die positive Bedeutung des Princips in's Auge fassen. Die wesentlichsten Stellen in dieser Hinsicht sind folgende:

„Wenn es wahr ist, dafs die Malerei zu ihren Nachahmungen „ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie: jene „nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte „Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Ver„hältnifs zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben „einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben ein-

„ander — oder deren Theile neben einander existiren, auf einander „folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf „einander — oder deren Theile auf einander — folgen. Gegen„stände, die neben einander — oder deren Theile neben einander — „existiren, heifsen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren „Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegen„stände, die aufeinander — oder deren Theile aufeinander — folgen, „heifsen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der „eigentliche Gegenstand der Poesie.“ — Derartige trockene Definitionen mögen heute nun wohl pedantisch erscheinen, weil uns solche einfachen Unterschiede, deren Basen Zeit und Raum sind, selbstverständlich vorkommen [1]). Aber damals hatte diese Unterscheidung doch ihre grofse praktische Bedeutung, namentlich durch die daraus gezogene Folgerung, dafs, „wenn die Malerei Handlungen nachahmen wolle“, sie dies nur „andeutungsweise durch Körper“, die „Poesie dagegen, wenn sie Körper nachahmen“ wolle, dies ebenfalls nur „andeutungsweise durch Handlungen“ vermöge; ferner, dafs, „weil die Malerei nur einen einzigen Moment der Handlung festhal„ten könne, sie den prägnantesten dazu wählen“ müsse, und dafs, „weil die Poesie nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen „könne, sie diejenige wählen müsse, welche das sinnlichste Bild „des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht“.

Die Folgerungen aus diesen Grundsätzen ergeben sich nun von selbst, zunächst, dafs die malerisch-beschreibende Richtung in der Poesie durchaus ihre Aufgabe verfehle. Lessing geht, um dies an Beispielen zu zeigen, (Kap. 18—22) weitläufig auf Homer ein. Im 23. kommt er dann auf die verschiedenartige Verwendung des Häfslichen in der Poesie zu sprechen, dessen Beziehung zum Lächerlichen

[1]) Fast möchte man auf diese Art der Deduction die Worte anwenden, welche Lessing in seinem Vorwort gegen die Sucht zu systematisiren ausspricht. Dort sagt er nämlich: „An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. „Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung Alles, „was wir nun wollen, herzuleiten, verstehen wir uns trotz einer Nation der Welt“. Und wenn er dagegen mit einem gewissen Eifer darauf hinweist, dafs der „Laokoon“ nur zufälliger Weise entstanden, und eigentlich mehr „unordentliche Kollectanea zu einem Buche als ein Buch sei“, so erscheint dies einerseits als Bescheidenheit, andrerseits ist aber denn doch darauf hinzuweisen, dafs das „System“ als solches die nothwendige Form jeder organischen Gestaltung ist, und dafs ein geistiges Gebiet in wahrhaft organischer, d. h. nicht nur vollständiger, sondern auch nach dem inneren Verhältnifs der Theile geordneter Weise, eben nur in systematischer Form darzustellen ist. Es läfst sich allerdings sehr geistvoll über einzelne interessante Punkte reden, und man kommt auch damit zu bestimmten Resultaten, wenn man das System, d. h. das organische Princip latent in seinem eigenen Geiste besitzt, wonach man die Wahrheit bemessen kann; aber man geräth auch leicht, durch Festhalten nur relativ gültiger Wahrheiten, auf Abwege; und auch Lessing hat sich vor diesen Abwegen nicht bewahren können.

und Schrecklichen er betrachtet — und zwar stets unter Hinweisung auf Homer, d. h. auf die epische Dichtung, also weder an sich noch in Hinsicht anderweitiger Verwendung. Hinsichtlich des „Lächerlichen“ verweist er auf die bekannte Definition des Aristoteles, dafs es ein Häfsliches ohne Schädlichkeit sei, und spricht dann (im 24. Kapitel) als Gegensatz dazu die Behauptung aus, dafs „die Malerei das Häfsliche nur als nachahmende Kunst, nicht aber „als schöne Kunst darstellen könne“.

Hier steht nun Lessing an seiner Grenze, denn dafs er in dem Begriff des „Häfslichen“ nicht den Keim der Individualisirung erkennt, jenes wichtige negative Element, welches für die Konkrescirung des abstrakten Ideals zur lebensvollen Gestaltung ebenso nöthig ist wie das Gewürz zur Speise, liegt eben darin, dafs er für die bildende Kunst über die Idee der abstrakten materiellen Formenschönheit nicht fortkommt und nun nach einem dem Begriff ganz fremden Motiv zur Begründung seiner Ansicht greift. Hätte er mit derselben Schärfe, wie er die Grenzen zwischen der bildenden Kunst und der Poesie zu bestimmen suchte, innerhalb der ersteren die Grenzen zwischen Plastik und Malerei geprüft, so würde er gerade im *Charakteristischen* ein wesentliches Merkmal des Malerischen gegen das Plastische gefunden haben. So geht er zwar auf die Frage, ob „die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schreck„lichen sich häfslicher Formen bedienen dürfe“, ein, ohne indefs zu erkennen, dafs die Frage schon an sich einen Widerspruch enthält, indem in dem „Lächerlichen“ und „Schrecklichen“ ja schon das *Häfsliche* gesetzt, nämlich als Moment darin enthalten ist. Er erwidert darauf, dafs er „es nicht wagen wolle, so geradezu mit „Nein hierauf zu antworten“, allein diese Frage läfst gar keine Antwort zu, denn es ist keine Frage, sondern eine Tautologie. Die Frage mufste vielmehr lauten: „Darf die bildende Kunst überhaupt „das Lächerliche oder Schreckliche darstellen?“. Denn dafs sie dies nicht durch die Schönheit, sondern nur durch die Häfslichkeit vermag, versteht sich ja nach seiner eigenen, voraufgehenden Erklärung von selbst. Er mufs daher, wenn er konsequent sein will, diese letztere Frage, und zwar verneinend, beantworten. Dies thut er denn auch, indem er das Lächerliche und das Schreckliche von der Malerei principiell ausschliefst. Natürlich ist von ihm dann das Widerliche, das Verzerrte, das Plumpe u. s. f., kurz grade Dasjenige, was die dankbarsten und charakteristischsten Motive für die Genremalerei darbietet, noch entschiedener für die Malerei zu verwerfen, aber auch „von der Poesie mit Vorsicht anzuwenden“. Aber man

braucht gar nicht so weit zu gehen: Alle Abweichungen vom Schönen oder sagen wir Entstaltungen, die nicht nothwendig Mifsgestaltungen zu sein brauchen, werden nach dem Lessing'schen Princip für die bildende Kunst unbrauchbar; eine alte Zigeunerin, ein verkrüppelter Baum u. s. f., von Verwundeten, Verstümmelten u. s. f. gar nicht zu sprechen, sind somit als unmalerisch zu betrachten, nur weil solche Gegenstände in der Wirklichkeit häfslich sind, oder: Lessing legt an das Künstlerisch-Schöne lediglich den Maafsstab der Naturschönheit an. Es liegt hierin ein abermaliger Belag für unsere Charakteristik seines Standpunkts, dafs er bei dem Wort „Schönheit“ nur die materielle Naturschönheit, und zwar vornehmlich, wenn nicht ausschliefslich, die der menschlichen Gestalt im Sinne hat.

Hier können wir mit dem *Laokoon* abschliefsen, denn die folgenden Kapitel behandeln nur noch archäologische, keine ästhetischen Fragen mehr. Allein es finden sich theils in seiner Abhandlung *Wie die Alten den Tod gebildet* theils in seinen *Kollektaneen* theils auch in der *Dramaturgie* noch verschiedenen Aeufserungen, welche die obigen Ausführungen entweder ergänzen oder modificiren. Wenn nun bisher, auf Grund des *Laokoon*, seine Ansichten über das Verhältnifs der bildenden Kunst zur Poesie hinsichtlich der Wahl und Behandlung der Motive dargelegt wurden, so können jetzt diese beiden Gattungen getrennt gehalten werden.

236. Ueber die Malerei — theils in der Bedeutung der bildenden Kunst überhaupt, theils in der der besonderen Kunstgattung — spricht er sich noch mehrfach aus. Im letzteren Sinne bemerkt er z. B., dafs „ebensogut wie die Sprache ihre Poesie habe, ebenso „auch die Malerei dergleichen haben müsse“. Es ist hier also die Malerei nicht mehr der Poesie, d. h. eine Kunst der andern, sondern die Malerei der Sprache gegenübergestellt. Wenn nun hierin auch etwas Unlogisches liegt, sofern der Ausdruck „Poesie“ plötzlich in einem ganz andern Sinne, nämlich als specifische Form der Anschauung überhaupt genommen wird, so liegt doch das (schon von Aristoteles hervorgehobene) richtige Moment darin, dafs es bei allen Künsten nicht auf die äufsere Form, z. B. auf das Metrum oder schönes Kolorit, sondern auf den inneren Gehalt ankomme, was dem Werke den specifisch künstlerischen (oder wenn man will *poetischen*) Charakter verleiht. Aber Lessing bleibt dabei nicht stehen; sondern in unmerklicher Substituirung des „Poetischen“ als des dem *Prosaischen*, d. h. verständig Realistischen überhaupt, Entgegengesetzten durch das „Poetische“ als specifisch *Dichterisches*

(im Sinne der Wortpoesie) verirrt er sich dazu, nicht nur die allegorische Malerei — hierin könnte man ihm Recht geben —, sondern auch die Historienmalerei gänzlich zu verwerfen. Da dies schon damals Bedenken erregte, sucht er sich mit den Worten zu rechtfertigen: „Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und „allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gat„tungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, dafs „in diesen der Maler weniger Maler ist als in Stücken, wo „die Schönheit seine einzige Absicht ist“. Es ist aber auch hier ausdrücklich daran zu erinnern, dafs er durchaus nicht an die ohne das Charakteristische, d. h. ohne das Moment der Häfslichkeit, undenkbare künstlerische Schönheit, sondern lediglich an die Naturschönheit der menschlichen Gestalt denkt. Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, dafs, wenn Lessing schon der historischen Malerei nur einen sehr bedingten und untergeordneten Werth zuerkennt, er die Genremalerei und vollends die Landschaft, in denen von seinem abstrakten Schönheitsprincip aus überhaupt nicht mehr die Rede sein kann, geschweige denn die Thiermalerei, die Marine, die Architekturmalerei, das Stillleben, gar nicht mehr zur Kunst rechnet, sondern in ihnen nur die ganz gemeine Naturnachahmung gelten läfst. Ja selbst das Portrait, um dies nicht zu vergessen, findet keine Gnade bei ihm. Endlich dürfen wir uns nicht wundern, wenn er, der nur die Form als Schönheitsprincip gelten läfst, dieser auch in der Malerei allein Berechtigung zugesteht, die Farbe dagegen als etwas wohl Zulässiges, wenn sie als *Karnation* die Form unterstütze, passiren läfst, sonst aber offen bekennt, dafs er „die Koloristen, gegen die Zeichnungen der „besten Maler gehalten, nicht gar hochstelle“, und sogar hinzusetzt: „Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die „Kunst mit Oelfarben zu malen wäre gar nicht erfun„den worden“.[1])

Es ist erstaunlich, zu welchem Extrem falscher Ansichten ein so klarer Kopf wie Lessing durch das bloſse Festhalten an einem abstrakt-einseitigen Princip gebracht werden konnte. Wenn Gervinus an irgend einer Stelle in seiner etwas überhebend väterlichen Weise gegen die deutsche Nation den Zeigefinger aufhebt mit den

[1]) Siehe die „Anmerkungen zu Richardsons *traité de la peinture*“. Vergl. auch unten No. 237. — Zimmermann betrachtet diese „Geringschätzung des Kolorits“ als einen Beweis, „wie Lessing immer nach dem Höchsten strebt“ (*Gesch. d. Ä.* S. 195). Man sollte denken, das „Höchste“, wonach man streben könne, sei die Wahrheit. Hält Z. diese „Geringschätzung des Kolorits“ für die Wahrheit etwa in der Malerei?

Worten: „Ich glaube warnen zu müssen, dafs man Lessing je leicht„sinnig widerspreche“, so dürfte es viel ersprieſslicher für die Sache der Kunstwissenschaft sein, wenn man — wenigstens hinsichtlich seiner Ansichten über die bildenden Künste, und besonders die Malerei — von dem entgegengesetzten Grundsatz ausgehen und davor warnen möchte, nicht Lessing leichtsinnig zuzustimmen. Wahrlich, wir verkennen Lessing's aufserordentliche Verdienste um die Förderung echter Wissenschaftlichkeit und um die Bekämpfung der Vorurtheile seiner Zeit gewifs nicht; aber auch heutigen Tages noch auf ihn zu schwören, ihn bei jeder Gelegenheit als den unantastbaren Kunstrichter zu citiren und einen wohlfeilen Enthusiasmus über jedes seiner Worte zu Markte zu tragen: dies können nur Die verlangen, welche ihn in der That nicht kennen oder überhaupt kein wissenschaftliches Urtheil haben. Aber auch abgesehen von der Zuverlässigkeit seines ästhetischen Urtheils und nur auf den Umfang Dessen, was er für die Aesthetik geleistet, rücksichtigend, müssen wir sagen, dafs — allen Respekt vor der tiefen Bedeutung einiger von ihm erledigter Principienfragen — die Ausbeute für die Aesthetik bei ihm im Ganzen eine nur geringe ist. Denn wenn man sich — die Hand auf's Herz — fragt, was er, ganz abgesehn von seiner vielfachen Einseitigkeit, substanziell für die Bewältigung und Erarbeitung des so grofsen und reichen Gebiets der Aesthetik[1]) gethan, so beschränkt sich dies, Alles in Allem genommen, hauptsächlich auf die nähere Bestimmung des Wesens der Poesie, namentlich des Dramas, und dies verdankt er zum grofsen Theil, wie er selbst bekennt, dem Aristoteles. Lessing sagt irgendwo einmal: „Mit dem „Ansehn des Aristoteles würde ich bald fertig werden, wenn ich es „nur ebenso leicht mit seinen Gründen vermöchte“. In der That, man wäre dem sklavischen Autoritätsglauben seiner blinden Verehrer gegenüber, die ihn meist am wenigsten kennen und mit ihren lobhudelnden Phrasen seinem wahren Ansehn mehr schaden als nützen, versucht, jenen Satz umzukehren und zu sagen: „Mit Lessings Grün„den könnte man schon fertig werden, wenn man es nur ebenso „gut mit seinem Ansehn vermöchte“.

6. Das Ideal.

237. Ehe wir auf Lessing's bei Weitem erfreulichere und wahrhaft grundlegende Erörterungen über das Drama übergehen,

[1]) Wir sprechen hier nicht von seinen Verdiensten um die Archäologie und Philologie, sondern um die Aesthetik, dies mufs ausdrücklich bemerkt werden.

haben wir hier noch seine Ansichten über den Begriff des Ideals, welche durchaus auf dem oben erläuterten beschränkten Princip der plastischen Naturschönheit beruhen, in Kürze anzuführen. Sie sind, wie man schon hieraus schliefsen kann, der Art, dafs sie einer eingehenden Widerlegung kaum bedürfen. Um jedoch eine Art Maafsstab für ihre Würdigung zu gewähren, möge hier eine kurze Vorbemerkung über das Wesen dieses Begriffs vorausgeschickt werden.

Mit dem Ausdruck „Ideal“ verbindet man zunächst die Vorstellung des Vollkommenen schlechthin, und in dieser allgemeinen Fassung spricht man nicht nur in Hinsicht auf das ästhetische Gebiet, sondern auch auf andere, z. B. das sittliche, das natürliche u. s. f. von *Idealen*. In diesem ganz allgemeinen Sinne sind die Ausdrücke das „Ideal eines Weibes“, „Ideal einer bestimmten Thier„gattung“ u. s. f. aufzunehmen. Diese nämliche Bedeutung hat dann aber auch der Ausdruck „Ideal eines menschlichen Körpers“, nämlich dafs diese Gestalt den Gattungsbegriff am vollkommensten darstelle. Hier ist jedoch schon der Uebergangspunkt zum ästhetischen Gebiet. Denn es liegt auf der Hand, dafs so ganz allgemein vom „Ideal eines menschlichen Körpers“ zu reden, entweder zu einer leeren, nämlich die Unterschiede der geschlechtlichen Form ganz ignorirenden Abstraction oder aber zu jener hermaphroditischen Verirrung führen mufs, in die auch Winckelmann und später W. v. Humboldt hineingeriethen. Mit andern Worten: dieses „Ideal der menschlichen Gestalt“ scheidet sich, sobald man es zur Anschauung erhebt, sofort in eine männliche und eine weibliche Idealgestalt. Aber auch hier kann man nicht stehen bleiben, denn es tritt — selbst vom rein anthropologischen Gesichtspunkt — die Forderung auf, weitere Unterschiede zu machen; und dies geschieht in der That, indem man z. B. in ganz formaler Beziehung vom „Ideal eines Kindes“, eines „Greises“ u. s. f. spricht, wobei also die verschiedenen Altersstufen die Basis bilden. Hierin ist nun schon ein Fortschritt des allgemeinen (abstrakten) Begriffs des Ideals — wie wir es auch bei Winckelmann gesehen[1]) — zur Individualisation und Konkrescirung zu erkennen, die aber dann noch viel weiter geführt werden mufs, indem für jede fernere Differenzirung, wodurch der Inhalt immer konkreter und lebensvoller wird, ein neuer „Typus“ sich erzeugt, welcher das wesentlich Charakteristische — zu dem sich so der allgemeine Begriff des Vollkommenen krystallisirt — zum Inhalt hat. So kommen wir

[1]) S. oben No. 217—219. (S. 402 ff., besonders auch S. 405 und 406.)

endlich zu demjenigen konkreten Begriff des *Ideals*, wonach dasselbe für jede Form des Lebens, und nicht nur des menschlichen, sondern jedes Lebens, ein ganz bestimmtes Vorbild abgiebt. In diesem, das Künstlerische entschieden statt des blos Naturschönen berührenden Sinne spricht man dann nicht mehr blos von dem „Ideal einer Menschengestalt“ ganz im Allgemeinen, sondern beispielsweise von dem Ideal eines Betteljungen, eines Geizhalses, einer Höckerfrau, eines Jokeys, eines Affenpinschers u. s. f. — Und — dies soll noch bemerkt werden — solches Ideal ist in der That erst das wahre, echte, allein künstlerische, weil charakteristische, Ideal, ohne welches die Kunst nichts als nüchterne Leerheit und abstrakte Langeweile wäre. Darf man *Richard III.* von Shakspeare nicht „das Ideal eines gekrönten Bösewichts“ nennen? — Selbst vom „Ideal der Häfslichkeit“ kann man in solchem Sinne sprechen, vorausgesetzt dafs sich das Charakteristische darin in scharfer und prägnanter Weise ausspricht[1]). Das Unschöne und das Unkünstlerische sind sehr verschiedene Begriffe. In der Kunst giebt es nichts Häfsliches.

Von dieser allmäligen Steigerung des abstrakten und leeren Idealbegriffs zur lebens- und inhaltvollen Bestimmtheit des konkreten und charakteristischen Ideals sieht nun Lessing nicht nur gänzlich ab, sondern er verwirft sie auch geradezu, weil er sich durchaus auf dem Standpunkt der plastischen Naturschönheit der menschlichen Gestalt hält und von hier aus alles nicht dazu Gehörige oder vielmehr nicht dazu Passende mit dem Messer seiner kritischen Reflexion einfach wegschneidet. So nur ist es zu begreifen, wenn Lessing erklärt, „das Ideal der Schönheit bestehe vornehmlich im „Ideal der Form, doch auch verbunden mit dem Ideal der Karnation“ (nicht Kolorit) „und des permanenten Ausdrucks. Die blofse „Kolorirung und der transitorische Ausdruck“ (Affekt) „haben kein „Ideal, weil die Natur sich selbst nichts Bestimmtes darin vor„gesetzt“. Was er unter „permanentem“ und „transitorischem Aus„druck“ versteht, ist wohl kaum einer Erklärung bedürftig. Jenes ist das habituelle Gepräge, die physiognomische Bestimmtheit, dieses der vorübergehende Ausdruck der momentanen Erregung. — Ferner: „Die höchste körperliche Schönheit existirt nur im Men„schen und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Dieses Ideal „findet bei den Thieren schon weniger“ — konsequenter Weise

[1]) Wir können selbstverständlich hier nur in ganz äufserlicher Weise von diesem Begriff eine allgemeine Vorstellung geben; das eigentliche Wesen des Ideals wird später in der „Metaphysik des Schönen“ und in der „Philosophie der Kunst“ behandelt werden. — Vergl. auch unten No. 370 ff.

müfste er es auch hier ganz leugnen, doch mag er sich dabei erinnern, dafs die Alten auch Thiere dargestellt, und dies ist ihm überhaupt immer maafsgebend — „in der vegetabilischen und leb„losen Natur aber gar nicht statt“ . . . „Dieses ist es“ — fährt er fort — „was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang „anweiset. Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig „sind; er arbeitet also blos mit dem Auge und mit der Hand, und „das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen „Antheil. Doch“ — um die Historienmalerei nicht zu vergessen — „ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen His„torienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schön„heit zu richten, nur Klumpen von Personen malt, um seine „Geschicklichkeit in dem blofsen Ausdruck, und nicht in dem „der Schönheit untergeordneten Ausdruck zu zeigen“[1]). — Menzel würde also schlecht weg kommen bei ihm, und nicht nur dieser Maler des „transitorischen Ausdrucks“, sondern — mit Ausnahme etwa einiger *schönen* Figuren der alten romantischen Düsseldorferei — die gesammte moderne Historienmalerei. —

Wenn man nun ernstlich fragt, was denn aber Lessing selbst unter dem Ideal verstanden habe, wodurch sich solche sonderbaren Ansichten erklären liefsen, so reicht dazu keineswegs die Hinweisung auf das plastische Ideal der Antike hin. Dies ist zwar sein Maafsstab, wie wir schon mehrmals angedeutet, allein wie er sich denselben in der Anwendung auf die Malerei eigentlich dachte, d. h. auf welche Art von Motiven er ihre schöpferische Thätigkeit beschränkt wissen wollte, dies geht nicht mit voller Klarheit aus seinen Aeufserungen hervor. Zwar schwebt ihm immer der Begriff einer plastischen Idealgestalt, aber in ganz unbestimmten Umrissen, vor, und insofern kann man sagen, dafs er alle Kunst auf die antike Plastik der menschlichen Gestalt habe zurückführen wollen; allein wie dies nun in der künstlerischen Praxis für andere Kunstgattungen möglich sei, und welche bestimmten Grenzen sich daraus z. B. für die Malerei ergeben, diese konkrete Frage läfst er unberührt. Wenn er daher in der berühmten Scene des Malers Conti mit dem Prinzen (*Emilia Galotti* I. 4.) sagt: „Die Kunst mufs ma„len, wie die plastische Natur — wenn es eine giebt — das „Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff „unvermeidlich macht, ohne den Verderb, mit welchem die Zeit da„gegen ankämpft“, so schliefst er damit nicht nur auch für die Por-

[1]) Vergl. oben No. 236. (S. 458).

traitmalerei jede individualisirende Charakteristik aus, sondern er beschränkt sie auch lediglich auf die Darstellung schöner jugendlicher Physiognomien und Gestalten. Dafs er dies durchaus im Sinne hat, geht aus einer Stelle seiner *Kollektaneen* hervor, wo er bemerkt, dafs es „bei den Alten nicht erlaubt war, die Gottheiten „nach Sterblichen, wenn ihre Bildungen auch noch so schön und „erhaben waren, zu portraitiren“, weil sie „ein eignes hohes „Ideal verlangten“, und aus dem grofsen Beifall, den er der Aeufserung des alten römischen Philisterphilosophen, Cicero, spendet: *Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulcritudinis eximia quaedam;* was insofern Unsinn ist, als diese *species* ohne die voraufgehende *contemplatio* (wenigstens *aliquorum*) gar nicht in *ipsius mentem* hineinkommen, also auch nicht darin sitzen kann.

Stellt nun Lessing schon die abstrakte Naturschönheit der menschlichen Gestalt über den Ausdruck, so setzt er sie um so mehr über die Gewandung; und doch sind diese beiden Elemente (was Winckelmann wohl fühlte[1])) gerade diejenigen, welche die malerische Schönheit der Form gegen die plastische Schönheit derselben vorzugsweise charakterisiren. Er sagt (im *Laokoon*): „Schönheit ist die höchste Bestimmung der Kunst; Noth erfand die „Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun?“ (Die Architektur ist auch durch die Noth erfunden, aber, wohl auch von Lessing, schwerlich deshalb als Kunst über Bord zu werfen). „Ich „gebe zu, dafs es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was „ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form?“ — Die „Schönheit der menschlichen Form“, das ist also immer das *Alpha* und *Omega* seines ästhetischen Maafsstabes. Wie wenig er eine Ahnung hatte von dem wirklichen Wesen des Malerischen, d. h. überhaupt des nachantiken Kunstideals — weniger selbst als Plotin, dem in der That solche Ahnung aufgegangen war[2]) —, geht aus mannigfachen Aeufserungen, z. B. aus der hervor, dafs er den wunderlichen Wunsch ausspricht, die „Künstler aus den alten Zeiten zurück„rufen und sie mit Begebenheiten unsrer jetzigen Zeit beschäftigen“ zu können. — Dies ist nämlich das Umgekehrte von seinem Princip, dafs die „jetzige Kunst“ das antike Ideal verwirklichen solle. Auch scheint es, als ob aus dieser subtilen, aber abstrakten Bestimmung der „idealen Schönheitsform“ sich die Sympathie erklären läfst,

[1]) S. oben No. 211. Schlufs. (S. 393). — [2]) S. oben No. 130 am Schlufs (S. 246).

welche er für die Hogarth'sche *Schönheitslinie* bekundete. In seiner Anzeige der Uebersetzung von der *analysis of beauty* (1754) in der Vossischen Zeitung bemerkt er, dafs diese „neuen Ideen in der „ganzen Materie von der Schönheit ein Licht anzünden, wie man „sie nur von einer solchen Vereinigung des Denkers und Künstlers „erwarten könnte".[1]) Erwägt man nun die Dürftigkeit einer solchen Bestimmung wie die Wellen- oder Schlangenlinie als die „Linie der „Schönheit", gleichsam als sei damit ein Recept für die Schönheit gegeben, so mufs es höchlichst auffallen, wenn Lessing die Ansicht ausspricht, dafs „nicht nur Maler und Bildhauer davon profitiren „können, sondern auch Dichter und Tonkünstler, vermöge der Ver„bindung, welche alle Künste und Wissenschaften unter einander „haben, ähnliche Gründe der Schönheit in den Werken des Geistes „und der Töne darin entdecken und ihren schwankenden Geschmack „auf feste und unwandelbare Begriffe zurückbringen lernen"[2]). Dafs er in der That die Schönheit gleichsam in eine mathematische Formel einschliefsen zu können glaubte, geht übrigens aus einem Briefe an Mendelssohn (1758) hervor, wo er in Beziehung darauf bemerkt, dafs er sich „deshalb auf Geometrie legen" wolle.

Aus allem Diesen ergiebt sich deutlich, dafs Lessing in der That das Princip der Formschönheit in durchaus abstraktem Sinne auffafste, dafs er im Besondern von einem konkreten und sich individualisirenden Ideal, namentlich hinsichtlich des Gegensatzes der malerischen und plastischen Schönheit, keine Vorstellung hatte. Und merkwürdig! nur für die bildende Kunst ging ihm das Verständnifs der geschichtlichen Nothwendigkeit eines nachantiken oder, wie man es wohl zu nennen pflegt, des „romantischen" Ideals ab, nicht für die Poesie; besonders nicht für das Drama, wie er es denn besonders im Shakspeare auf's Höchste anzuerkennen wufste. Und hienach scheint denn wohl, wenn wir schon jetzt für die eine Seite der Lessing'schen Aesthetik zu einem Resultat kommen wollen, die Behauptung nicht ungerechtfertigt, dafs seine Principien, da sie aus einem abstrakt-einseitigen Begriff der Schönheit stammen, für die wahrhafte Erkenntnifs des Gesammt-Gebiets der bildenden Kunst, hinsichtlich ihres Wesens und ihrer organischen Gliederung, nament-

[1]) Er übersieht dabei ganz, wie Hogarth in seinen Gemälden auf nichts weniger als auf *Schönheit* ausgeht, sondern gerade den *Ausdruck* in jener von ihm so streng getadelten Einseitigkeit, ja nicht selten bis zur Karrikatur kultivirt. Aber solches Abstrahiren liegt ganz im Wesen der Reflexion. (Vergl. oben S. 310). — [2]) Schon Göthe bemerkte dazu ganz richtig: „Die Hogarth'sche Schönheitslinie hat nur in dem Gebiet „der lebendigen und organischen Natur ihre Anwendung, wie es andrerseits keine „Linie, die absolut unschön wäre, geben wird" (Werke LV. S. 298).

lich aber der Malerei, nicht nur keinen Fortschritt über Winckelmann hinaus enthalten, sondern im Gegentheil einen entschiedenen Rückschritt dagegen. — Der Schwerpunkt der Lessing'schen Aesthetik ist daher durchaus nicht hier, sondern auf der Seite der Poesie, namentlich des Dramas, zu suchen.

7. Drama und Musik.

238. Hätte Lessing für seine Untersuchungen über die bildende Kunst einen Aristoteles gehabt, auf den er sich stützen konnte, wie er ihn für das Drama gehabt hat, so wäre sein „Laokoon" anders ausgefallen. „Man kann studiren" — sagt er in der Dramaturgie — „und sich tief in den Irrthum hineinstudiren. Was mich „also versichert, dafs mir dergleichen nicht begegnet sei, dafs ich „das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist Dieses, „dafs ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus „den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt „hat"... Er hält die *Poetik* des Aristoteles für ein „ebenso un„fehlbares Werk wie die *Elemente* des Euklides nur immer sind". Besonders ist er von der Tragödie überzeugt und „getraut es sich „unwidersprechlich zu beweisen, dafs sie sich von der Richtschnur „des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so „weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen". — Nach dieser unumwundenen Erklärung hätten wir, in Betreff des Princips Lessing's, eigentlich nur auf Aristoteles zu verweisen, wenn nicht Lessing doch hinsichtlich der weiteren Durchführung und praktischen Anwendung des Princips vielfach neue und interessante Gesichtspunkte eröffnete.

Ein Hauptpunkt in der Bestimmung des Begriffs der Tragödie ist — auch bei Aristoteles — selbstverständlich jene doppelte Forderung: einmal, in Betreff des Inhalts der *Nachahmung*, dafs dieser eine „Handlung" sei, und zweitens, in Betreff der specifisch tragischen Wirkung, dafs sie durch „Erregung von Furcht und „Mitleid eine Reinigung der gleichartigen Leidenschaften her„vorbringe": die *Katharsis*. Von Bedeutung ist sogleich hiebei, dafs Lessing nachweist, wie durch die aristotelische Definition auch die äufsere Form des Dramas gefördert sei, die man bis dahin als etwas Konventionelles betrachtet hatte. Die tragische Wirkung erfordert die Gegenwärtigkeit der Handlung, sagt Lessing; ob er damit aber nur eine graduelle Bestimmung gegen die durch blofse Beschreibung (im Epos) erreichte ausdrücken, oder einen qualitativen Unterschied bezeichnen wollte, ist aus seinen Worten nicht klar zu entnehmen. Aber nicht dieser Einwurf allein läfst sich gegen solche

Deutung erheben, sondern auch der andere, dafs, da nicht jede dramatische Form mit einer Mitleid und Furcht erregenden Handlung als Inhalt nothwendig verbunden ist, die Dramatisirung statt der epischen Beschreibung also eigentlich nur der Tragödie, nicht auch dem Schauspiel oder dem Lustspiel zukäme. Offenbar wird mithin jene Form, wenn auch aus dem Wesen des Dramas, so doch aus einem andern Moment desselben als dem der tragischen Wirkung zu entwickeln sein.

Ein zweiter Hauptpunkt für die Bestimmung des Dramas bei Lessing ist die Wahrheit, nicht die geschichtliche Richtigkeit, sondern die durch den Charakter geforderte innere Wahrheit. Er sagt darüber[1]) dafs „die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein „müssen als die Fakta“. . ., dafs es „ein weit verzeihlicherer Fehler „sei, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die „Geschichte giebt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren „selbst, es sei von Seiten der inneren Wahrscheinlichkeit oder von „Seiten des Unterrichtenden, zu verstofsen“. Er macht dies namentlich auch gegen Corneille geltend und setzt hinzu, dafs, wenn er sich dadurch den Namen des „Grofsen“ erworben, er eher den des Ungeheuren verdiene, „denn nichts sei grofs, was nicht wahr „ist“. Weiterhin kommt er dann auch auf das „Lächerliche“, als Element der Komödie, welches wir schon im *Laokoon* antrafen, zu sprechen. Er unterscheidet die echte Komödie, welche auf sittlicher Tendenz beruht, sehr scharf von der Posse und der sogenannten weinerlichen Komödie, welche letztere er, im Widerspruch mit früheren Ansichten, später gelten läfst. —

Alle diese und andere, mehr in dramaturgischer als ästhetischer Beziehung wichtigen Aussprüche Lessing's, welche uns heut zu Tage sehr einfach und fast selbstverständlich erscheinen, hatten damals eine fast revolutionäre, weil vom Konventionellen gänzlich abweichende Wirkung. Die Alleinherrschaft des französischen Dramas und besonders der französischen Tragödie wurde durch die Kritik Lessing's über Corneille und Voltaire bis in den Grund erschüttert: und dieser Erfolg wurde in hohem Grade unterstützt durch seine eignen Dramen, in denen er seine theoretischen Aussprüche zur vollendetsten praktischen Durchführung brachte. Durch Beides ist Lessing für die deutsche Nation der Lehrer einer edleren und reineren Kunstanschauung geworden, indem er sie aus der Unwahrheit

[1]) Dramaturgie, 33. Stück am Schlufs und 34. Stück im Anfang.

verschnörkelter Effekthascherei befreite und zur Einfachheit und Wahrheit des reinen gesunden Geschmacks emporhob.

239. Wir könnnten noch eine Menge von kernhaften Aussprüchen Lessing's über verschiedene Fragen der Dramatik anführen, aber da sie keine neuen principiellen Punkte berühren, gehören sie mehr in eine Geschichte der Dramaturgie als in die der Aesthetik im Allgemeinen. Das lyrische Element stand ihm, seiner ganzen Geistesanlange nach, ferner; und Dies ist denn auch als der Grund zu betrachten, warum er es nicht nur zu keiner vollständigen Theorie der Poesie brachte, sondern auch die Musik fast ganz ignorirte, oder doch nur gelegentliche, aber keineswegs immer zutreffende Bemerkungen darüber machte.

Seine Ansichten über Musik knüpft Lessing an die allgemeine Frage über eine Verbindung der schönen Künste mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung an. — „Unter „allen möglichen Verbindungen der schönen Künste“ hält er die „der Poesie mit der Musik für die vollkommenste“, so dafs „die „Natur sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und „derselben Kunst bestimmt zu haben scheint“. Er bedauert es, dafs man, wo man an eine solche Verbindung denkt, die „eine „Kunst zur Hülfskunst der andern zu machen suche und von einer „gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen „hervorbringen, nichts mehr wisse“.[1]) Aber auch nur „die eine Art“ (der Hülfe) hätte man (in der Oper) „berücksichtigt, während man „diejenige Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst sei, „unbearbeitet gelassen“. Schwerlich hat er dabei an das Oratorium oder gar blos an das Recitativ gedacht, denn im Oratorium ist doch die Poesie immer nur helfend und das Recitativ gehört ja zur Oper. Was er sich aber gedacht, ist nicht klar. Wie es scheint, hat er sich dabei der alten Chöre erinnert: dahin zielt wenigstens seine Aeufserung, dafs „das Orchester bei unsern Schauspielen gewisser„maafsen die Stelle der alten Chöre vertritt“. Sodann spricht er von „dramatischen Symphonien“, als in welchen jene Einheit der Poesie und Musik erreicht werden müsse. — Wesentlicher ist es, dafs er sich gegen die Naturnachahmung in der Musik oder gegen die musikalische Malerei erklärt; er lobt im Gegensatz zum hamburgischen Kapellmeister Telemann, der sich dergleichen zu Schul-

[1]) Diese entschieden falsche Ansicht, welche schon *Batteux* (vergl. No. 172 S. 319 ff.) zurückgewiesen hatte, ist neuerdings durch die vortreffliche Schrift Planck's „Ueber die Verbindung der Künste auf der Bühne“ mit schlagenden Gründen widerlegt worden.

den kommen lasse, Graun wegen seines edleren Geschmacks. Dies ist so ziemlich Alles, aber, wie man sieht, doch nur wenig, was Lessing von der Musik sagt, in deren Wesen er offenbar noch weniger eingedrungen war als in das Wesen der bildenden Kunst.

240. Trotz der nicht abzuleugnenden Unzulänglichkeit der Lessing'schen Aesthetik und obschon sich der substanzielle Inhalt derselben in wenigen einfachen Sätzen darstellen läfst, ja selbst den Umstand in Erwägung gezogen, dafs er hinsichtlich des ersten und wesentlichsten Grundbegriffs, nämlich des „Schönen", nicht nur keinen Schritt über Winckelmann hinaus gethan, sondern vielmehr sein Begriff des „Schönen" sowohl an sich dürftiger als auch weniger tief gefafst ist als der Winckelmann'sche: trotz allem Dem darf doch nicht verkannt werden, dafs Lessing durch die geistvolle und erfolgreiche Verwerthung der aristotelischen Dramaturgie und überhaupt durch die lebendige Erfassung der ästhetischen Probleme eine aufserordentliche, ebenso weitgreifende wie nachhaltige Anregung gegeben hat. Von seinem Auftreten an datirt sich in Deutschland erst die im besten Sinne praktische Theilnahme für ästhetische Fragen überhaupt, und selbst die Gegner, welche er sich erweckte, trugen nur dadurch, dafs sie die anderweitigen, nicht minder berechtigten Momente des Gebiets in Betracht zogen und zur Geltung zu bringen suchten, dazu bei, die bahnbrechende Wirkung seiner ästhetischen Thätigkeit zu steigern. Wenn dies aber im vollsten Maafse anzuerkennen ist, so hat gleichwohl die kritische Geschichte der Aesthetik zu konstatiren, dafs, da in diesem Anstofs — gleich einem in ruhiges Wasser geworfenen Stein, welcher immer weitere Wellenkreise hervorruft und schliefslich die ganze Fläche in Bewegung setzt — seine eigentliche epochemachende Bedeutung liegt, gegen die praktische Tragweite dieses gewaltig bewegenden Anstofses die Beschränktheit seiner ästhetischen Principien und ihre geringe theoretische Tragweite nicht sehr erheblich in's Gewicht fallen.

Diese durch Lessing hervorgerufene Bewegung machte gewissermaafsen die Winckelmann'schen Gedanken erst fruchtbar, sofern sie dieselben aus der fast unnahbaren Hülle archäologischer Gelehrsamkeit an's Licht und gleichsam auf den grofsen Markt der Bildung brachte. Allein so mächtig und nachhaltig diese Bewegung auch wirkte, so haben wir sie hier bis in ihre fernsten Wellenschläge nicht zu verfolgen. Sie hängt wesentlich mit der gesammten Literaturgeschichte des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts zusammen und setzte sich in dem gegenwärtigen so lange fort, bis Kant's „Kritik der Urtheilskraft" ihre Früchte zu tragen und die ästhetischen Lager zu theilen begann. Während Göthe z. B. seiner ganzen Entwicklung nach durchaus noch auf dem substanziellen Boden der Winckelmann-Lessing'schen Kunstanschauung stand, nur dafs er das Princip in liberaler Weise auch für andere Kunstgebiete zu fruchtbaren Konsequenzen fortführte, verhielt sich Schiller fast ganz auf ähnliche Weise zur Kant'schen Philosophie. Während wir also den Letzteren erst später zu betrachten haben, müssen wir Göthe und mit ihm einige andere, zum Theil eine gegenerische Stellung gegen Lessing einnehmende Aesthetiker, wie Herder und Hirt, vor Eintritt in die durch Kant bezeichnete dritte Stufe dieser Periode in Betracht ziehen. *

§. 39. IV. Die Popularästhetik dieser Stufe: Herder, Hirt, Göthe.

241. Es ist schon oben von einigen Ansichten Herder's, Lessing betreffend, die Rede gewesen. Später hat er sich dann besonders in seiner *Kalligone* mit grofser Leidenschaftlichkeit gegen Kant's *Kritik der Urtheilskraft* gewandt. Diese Polemik ist ohne Darstellung der Kant'schen Aesthetik zwar ihren Principien nach, nicht aber der Sache nach zu verstehen. Im wahren Grunde indefs ruhen die ästhetischen Ansichten der in der Ueberschrift genannten Kunstfreunde — denn dies ist im Allgemeinen ihr gemeinschaftlicher Standpunkt, wie wir sehen werden — auf demselben Boden, nämlich auf dem durch Winckelmann und Lessing zum Bewufstsein gebrachten Begriff der antiken Schönheit, wie sehr sie andrerseits selbst bis zur Opposition gegen Einzelanschauungen, namentlich Lessing's, fortgehen mögen. Das Gemeinsame, was sie — hinsichtlich der Nothwendigkeit, sie noch zur zweiten Stufe dieser Entwicklungsperiode des ästhetischen Bewufstseins zu rechnen — verbindet, beschränkt sich indefs auf zwei Punkte, nämlich nach der positiven Seite hin darauf, dafs sie, wie Winckelmann und Lessing, durchaus bei ihrem Aesthetisiren stets den substanziellen Inhalt des objektiven Gebiets des Schönen in der Vorstellung haben, nach der negativen hin darauf, dafs sie, im Zusammenhange hiemit, in keiner Weise ihre Anschauungen in Form philosophischer Deductionen aussprechen oder, mit andern Worten, dafs sie nie systematisch sondern eben popularphilosophisch verfahren. Diese beide Punkte bilden, im Verein mit dem erwähnten gemeinschaftlichen Ausgang von der Idee der antiken Schönheit, das Band, welches sie verknüpft; im Uebrigen gehen sie dann allerdings in ihren indivi-

duellen Ansichten über Detailfragen zum Theil ziemlich weit auseinander.

Der Unterschied zwischen ihnen kann nun vorläufig dahin bestimmt werden, dafs Herder's Vorstellung von der Schönheit wesentlich die Tendenz auf allgemeine Naturschönheit hat, sofern er in den Gestalten der objektiven Welt die Formen als Ausdrucksweisen eines inneren Lebens zu begreifen sucht, während Göthe, obwohl auch er — schon als tiefempfindender Naturfreund — die natürliche Lebendigkeit, wo immer sie sich als Schönheit zur Erscheinung bringt, in vollster Innigkeit erkennt und anerkennt, dennoch die subjektive Welt der künstlerischen Gestaltung vor Allem in's Auge fafst, ja geradezu, selbst bei seiner ästhetischen Betrachtung der Naturschönheit, den sie darstellenden Künstler niemals vergifst. Diesem nicht allzuschroffen Gegensatz gegenüber bildet nun Hirt einen neuen Gegensatz, indem er gegen Herder (mit Göthe) vorzugsweise das *Kunstschöne*, gegen Göthe (mit Herder) das *Charakteristische* als Ausdruck individueller Lebendigkeit geltend macht.[1]) Dafs nach diesen, obwohl weniger im Princip, als in ihren Konsequenzen abweichenden, also doch immerhin wesentlichen Differenzen der Sonderstandpunkte ihre Ansichten über konkrete Fragen, z. B. über das „Ideal" u. s. f., ebenfalls wesentlich modificirt erscheinen müssen, ergiebt sich von selbst; in welcher Weise dies geschieht, wird sich aus der näheren Betrachtung zu ergeben haben. — An Herder schliefst sich dann in gewisser Beziehung Hamann an, der die Herder'schen Ideen in's Mystische, ja Pietistische transponirte, übrigens auf Herder selbst einen in vielfacher Beziehung bestimmenden Einfluſs gehabt hat.

§. 40. *Georg Gottfried v. Herder.*[2]) — *Johann Georg Hamann.*

242. Herder's Aesthetik beruht äufserlich, wie schon bemerkt, auf einer Opposition gegen Kant's *Kritik der Urtheilskraft*. Sie nimmt zwar nicht von ihr ihren Ausgangspunkt, da er bereits in den *Kritischen Wäldern oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend* (3 Theile Riga 1769), sich besonders mit einer Kritik des Lessing'schen *Laokoon* beschäftigt hatte und in mehreren kleineren Schriften, z. B. *Plastik; einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (Riga 1778) u. a. m. Einiges über seine ästhetischen Ansichten hatte verlauten lassen. Aber das Hauptwerk bleibt in dieser Beziehung doch die *Kalligone*, worin er seine Ansichten in Form einer entschiedenen — und zwar sehr leidenschaftlichen — Kritik der „Kritik der Urtheilskraft" zur Geltung zu bringen suchte. Da er hier fast in jedem Satze gegen Kant's Aussprüche und Deductionen Front macht, so ist die *Kalligone* ohne genauere Kenntnifs der Kant'schen Aesthetik eigentlich nicht zu verstehen, und so werden wir genöthigt sein, vorgreifend wenigstens die allgemeinen Grundzüge des Kant'schen Standpunkts, der seiner allgemeinen Basis nach übrigens schon in der Einleitung zu diesem Abschnitt[1]) im Princip charakterisirt ist, sowie einige seiner Hauptsätze kurz anzugeben. Allein insofern die Herder'sche Aesthetik nichts weniger als eine wissenschaftliche Widerlegung der Kant'schen ist, vielmehr lediglich auf einem durchgehenden Mifsverständnifs der letzteren beruht und nothwendig beruhen mufs, da Herder's Einwürfe durchaus in dem Boden der vorkantischen Philosophie wurzeln, also in ihrer Beurtheilung derselben unzulängliche, ja geradezu unrichtige Kriterien anwenden: so handelt es sich für uns doch hier weniger um eine Prüfung dieser Einwürfe selbst hinsichtlich ihrer oppositionellen Bedeutung, als vielmehr um ihren positiven Inhalt, behufs Charakteristik der Herder'schen Anschauungen über Schönheit und Kunst.

243. Auf den absoluten Gegensatz des Subjekts und Objekts oder, was dasselbe ist, des Geistes und der Natur gründet Kant sein Princip der blofsen Subjektivität des Denkens, indem er erklärt, das „Ding an sich" sei unerkennbar und nur unsere Vorstellung von den Dingen sei Gegenstand des Erkennens. Dies ist die eine Seite, nämlich die Stellung des Geistes zur Natur. Die andere aber ist die Stellung des Geistes zu sich selbst: die Erkenntnifs seines eignen Wesens. Hier, in diesem seinem eignen Gebiet, ist ihm das „Ding an sich" erkennbar: das Wesen des Geistes ist die Freiheit. So zerfällt die Kant'sche Philosophie zunächst in den Gegensatz der theoretischen und der praktischen Philosophie; nämlich in die Lehre von dem subjektiven Erkennen und in die Lehre von der Freiheit: jene behandelt er in der *Kritik der reinen Vernunft*, diese in der *Kritik der praktischen Vernunft*. Jenes, das subjektive Erkennen, ist das Gebiet des Verstandes, mit dem Ziel des *Wahren*, dieses, das subjektive Wollen, mit dem Ziel des *Guten*,

[1]) Vergl. über dies Verhältnifs näher No. 251 (S. 492). — [2]) Da Herder's Bedeutung mehr in seinen anderweitigen literarischen und besonders kulturgeschichtlichen Untersuchungen als in der Aesthetik beruht, so ist eine Charakteristik hier nicht am Orte und bemerken wir nur, dafs er 1744—1803 lebte.

[1]) Siehe oben am Ende des II. Kap. No. 188. (S. 344).

ist das Gebiet der Vernunft. Kant ist der Erste, welcher diese beiden, Verstand und Vernunft, als bestimmt getrennte Vermögen unterscheidet, wenn auch später über diesen Unterschied — wenigstens im Kant'schen Sinne — fortgegangen worden ist. Zwischen dieselben als gegensätzliche *Vermögen,* die schlechthin als „Erkenntnifsvermögen" und „Begehrungsvermögen" fungiren, schiebt nun Kant ein drittes, die „Urtheilskraft", in der Weise ein, dafs sie theilweise an beiden participirt, theilweise wieder von beiden verschieden ist. Mit dem Erkenntnifsvermögen hat sie das Urtheilen, mit dem Begehrungsvermögen die Lust oder Unlust gemein, allein — um sie nicht mit ihnen zu identificiren — setzt er hinzu, ihr *Urtheilen* sei „ohne Begriffe", denn mit diesen habe nur der Verstand zu thun, und ihre *Lust* sei „ohne Interesse", denn dies komme nur dem Begehren zu. Wenn nun der Verstand auf das *Wahre,* das Begehrungsvermögen auf das *Gute* gerichtet ist, so tendirt die Urtheilskraft auf das *Schöne,* denn dies erfordert einerseits zwar ein Urtheil, nämlich eine Billigung, aber ohne Begriff vom Wesen des Dinges, und bringt andrerseits zwar eine Befriedigung hervor, aber ohne ein praktisches Interesse an derselben. — Diese begriff- und interesselose Erkenntnifs des Schönen ist der *Geschmack.*[1]) —

Man begreift nun leicht, dafs Kant hiemit eigentlich weiter nichts als das ganz Richtige behaupten will, dafs das ästhetische Wohlgefallen weder auf logischem Begreifen beruhe noch mit einer Begierde erweckenden Lust verbunden sei. In diesem Sinne sind denn auch seine Definitionen des Schönen aufzufassen, wonach es ist: 1. „was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen „Wohlgefallens, vorgestellt wird"; 2. „was ohne Begriff allgemein „gefällt"; 3. „Form der Zweckmäfsigkeit eines Gegenstandes, sofern „sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird"; 4. „was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlge„fallens erkannt wird". Ferner ist daraus seine wichtige Unterscheidung des *Wohlgefälligen* vom Angenehmen und Guten, als welche mit Interesse verbunden seien, die strenge Abscheidung des *Schönen* vom Zweckmäfsigen und Vollkommnen u. s. f., die feine Trennung des *reinen* vom *adhärirenden Schönen,* welches letztere deshalb nicht rein sei, weil es ebenfalls mit der Vorstellung eines Zwecks sich verbinde u. s. f., zu verstehen, und wenn er auch, dem

[1]) Es versteht sich von selbst, dafs hier nur eine dem allgemeinen Verständnifs sich anpassende, möglichst fafsliche Darstellung der Kant'schen Grundanschauung gegeben werden soll. Das Genauere findet man bei der Betrachtung der Aesthetik Kant's (s. unten No. 261 ff.).

reichen Gebiet des Schönen und der Kunst selbst fast fremd gegenüberstehend, in seinen weiteren Folgerungen oft auf Sonderbarkeiten gerieth, so ist die Schärfe und Klarheit in seiner Feststellung der fundamentalen Begriffe um so höher zu bewundern. — Diese vorläufigen Bemerkungen können hier, wo es sich für uns nicht um eine Kritik der Kant'schen Aesthetik handelt, genügen, um einen Maafsstab für die Herder'sche Auffassung und die daran sich knüpfenden Ansichten derselben darzubieten. Ihre Einseitigkeit und — nicht immer unabsichtliche — Mifsverständlichkeit lassen ihre Ungerechtigkeit und Härte um so schroffer erscheinen. Uebrigens prägen sich die Eigenschaften in so entschiedener Weise darin aus, dafs es selten nöthig sein wird, noch besonders darauf hinzuweisen. Die blofse Citirung seiner Worte reicht vollkommen hin, um die ungerechtfertigte Animosität gegen Kant für jeden Unbefangenen in's rechte Licht zu stellen.

244. Aeufserlich ist zunächst zu bemerken, dafs Herder schon gegen Kant's „Kritik der reinen Vernunft" eine *Metakritik* geschrieben hatte, über welche — da wir es hier nur mit seiner *Kalligone,* d. h. mit seiner Antikritik gegen Kant's *Kritik der Urtheilskraft,* zu thun haben — nur soviel gesagt sein soll, dafs es für Herder's Ruhm besser gewesen wäre, wenn er sie ungeschrieben gelassen hätte. — In der beliebten Form eines Gesprächs zwischen A, B, C u. s. f., die auch später noch Solger's und Schelling's an sich tiefe Bemerkungen im *Ervin* und *Bruno* so ungenieſsbar für uns macht, geht nun also Herder in der *Kalligone* auf Kant's Definitionen und Erklärungen los, indem er sich bald den Anschein giebt, als wolle er sie aus logischen Gründen widerlegen, bald — wo dies nicht zureichend scheint — in edle Entrüstung und begeisterungsvollen Zorn ausbricht. Auf eine ernsthafte Kritik, die in das wirkliche Verständnifs der vom Gegner nicht nur Gesagten, sondern auch Gemeinten einzudringen sucht, ist überall bei ihm im Entferntesten nicht die Rede. Schon Schiller, der tiefer in Kant eingedrungen war als irgend einer seiner Zeitgenossen, und dem man wohl, auch Herder'n gegenüber, weder hohen sittlichen Ernst noch Begeisterung für die Schönheit wird absprechen wollen, äufserte sich[1]) dahin, dafs „die Schrift (Herders) ihn anekle", weil sie „einen gegen lautere Ueberzeugung versteckten Sinn, eine inkorri„gible Gemüthsverhärtung, Blindheit wenigstens, wenn nicht vorsätz„liche Verblendung" zeige. *

[1]) Schillers Briefwechsel mit Göthe IV, S. 88 ff.

Für Herder nun ist die kritische Philosophie überhaupt nichts als ein „Reich unendlicher Hirngespinnste, blinder „Anschauungen, Phantasmen, Schematismen, leerer Buchstaben-„worte, sogenannter Transcendentalideen und Spekulationen“ .. „ein „offener Marktplatz für die höchste Keckheit“ ...; sie spricht für ihn eine „Sprache, aus welcher ein Reich der krassesten Igno-„ranz hervorgehen mufste“ u. s. f. Indefs, da mit dem Schimpfen[1]) allein denn doch gegen einen Kant nicht auszukommen ist, so setzte er der *Kritik der Urtheilskraft* die *Kalligone* entgegen, um zu zeigen, was denn eigentlich an jener daran sei, welche „Begriffe „vom Schönen, von schönen Künsten und Wissenschaften ... vom „Erhabenen, vom Ideal, vom Sittlichschönen darin gelehrt würden“. Er bezeichnet vorläufig als das Ziel Kant's die „traurige“ Tendenz, dafs „unsrer Empfindung alle Begriffe, dem Geschmacksurtheile alle „Urtheilsgründe, den Künsten des Schönen aller Zweck genommen“ und „die ganze Kunst in ein kurz- oder langweilig äffisches „Spiel verwandelt“ werde. — Das sei nicht Kritik, sondern „Akrisie“; diese müsse „durch die echte Kritik aufgehoben werden, „ihr zwecklos gähnendes Spiel durch fröhlichen Ernst in Verges-„senheit gebracht“, besonders aber die „dumme Abgötterei gegen „Genieprodukte durch Maafs und Gewicht in eine heilbringende Kri-„tik verwandelt werden“. Denn „Maafs sei das stille Zeichen; das „Wahre, Gute und Schöne, ungetrennt und unzertrennlich, sei „die Losung“. — Die Hinzufügung des Wahren, um die obligate Trinität hervorzubringen, ist hier übrigens ganz willkürlich. Kant hatte nur vom Unterschied des „Angenehmen“, „Schönen“ und „Guten“ als verschiedene Arten des Wohlgefallens gesprochen, indem er, zugleich die Wirkungen derselben als differente charakterisirend, hinzusetzte, das Angenehme *vergnüge*, das Schöne *gefalle* und das Gute werde *geschätzt*. — „Schlimm genug für die „Kritik“ — ruft Herder mit wohlfeilem Sophismus — „wenn ihr „Gefälliges nicht vergnügt; was sie vergnügt, ihr nicht gefällt; was „sie vergnügt und ihr gefällt, von ihr nicht geschätzt wird, und „was sie schätzt, ihr weder gefallen noch vergnügen kann“. — Aber von solcher Entgegensetzung und Ausschliefsung ist bei Kant gar nicht die Rede, und ebensowenig da, wo er vom *Guten* und *Schönen* als differenten Begriffen spricht. Ist das Schöne deshalb *schlecht* oder das Gute nothwendig *häfslich*, weil Schön und Gut verschiedene Begriffe sind?

[1]) Diese Art der Polemik erinnert lebhaft an die Schopenhauer'sche gegen die Hegel'sche Philosophie, nur dafs Schopenhauer noch giftiger ist.

Mit solchen ganz oberflächlichen und falschen Einwürfen glaubt nun Herder den Kriticismus ruiniren zu können; und sollte dies dennoch ohne Erfolg sein, so giebt er den Rath, die sämmtlichen „kritisch-idealistischen Transcendentalphilosophen in eine Stadt, ab-„gesondert von allen *gebornen* Menschen zu thun, wo sie sich idea-„listisch Brod backen und darüber ohne Begriff idealistisch geschmack-„urtheilen“ könnten. Dies ist nun geradezu kindisch; ist etwa das Resultat seiner eignen ästhetischen Reflexionen „gebacknes Brod“, oder soll es auch nur ihr Zweck sein? Das wäre eine Aesthetik für das liebe Vieh, dessen letzte Kriterien allerdings nach Schiller „Hunger und Liebe“ sind. — Gehen wir jedoch zu seinen eignen Ansichten über.

245. Die *Kalligone* zerfällt in drei Abschnitte, von denen der erste das *Schöne*, der zweite *die Kunst und die Künste*, der dritte das *Ideal und das Erhabene* behandelt. Man sieht schon aus dieser unlogischen Gliederung, dafs er zu keinem wahrhaften Resultat gelangen kann; denn indem er das Ideal und das Erhabene, ohnehin zwei inkommensurable Begriffe, nicht beim Schönen selbst abhandelt, erhält dies einen falschen Nebensinn, aus dem eine Menge Schiefheiten sich entwickeln.

Das eigentlich fundamentale Princip der ästhetischen Ueberzeugung Herder's ist — was schon hervorgehoben wurde — die völlige, substanzielle wie formale, Einheit des Wahren, Guten und Schönen. Diese gilt bei ihm als absolute Voraussetzung, welche, keines Beweises bedürfend, die Unbedingheit eines Glaubensartikels für ihn besitzt. Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, fallen natürlich die von Kant mit grofser Sorgfalt und Anstrengung des Denkens festgestellten Unterschiede jener Kategorien, auch hinsichtlich ihrer Form und Wirkung, in sich zusammen, und die Grenzbestimmungen des Angenehmen, Wohlgefälligen, Geschätzten sind für Herder weiter nichts als unnütze Wortkrämerei: „Das kalte „Gefallen genügt der wahren Schönheit ebensowenig wie dem wah-„ren Guten die blofse Schätzung ... Auch dieses will begehrt, auch „jenes anerkannt und geliebt sein“ ... Allem diesem liege das Wohlgefallen zu Grunde. Denn „Wohlsein ist der Zweck unseres „Daseins“. — Dies klingt nun gegenüber dem stoischen Imperativ Kant's fast epikureisch; allein er fährt fort: „Wie es beschränkt, „wie seine verschiedenen Zweige einander untergordnet werden, das „ist die Aufgabe“. Richtig, aber dies ist eben die Frage, welche Kant gelöst hat.

„Wohlsein“ also, und zwar in dem doppelten Sinne als Wohl-

gefühl und Wohlgefallen: dies ist der Ausgangspunkt des Herder'schen Aesthetisirens. Die Beziehung nämlich zwischen dem (objektiven) Wohlgefallen und dem (subjektiven) Wohlgefühl führt ihn nothwendig zu der Statuirung eines inneren Zusammenhanges zwischen der natürlichen Vollkommenheit eines lebendigen Objekts, die sich als wohlbehagliches Lebensgefühl und Gesundheit ausspricht, und dem Wohlbehagen des diese Vollkommenheit wahrnehmenden und empfindenden Subjekts; und so ist ihm die *Schönheit* nach ihrer objektiven Seite lediglich der Ausdruck einer solchen lebensvollen Zweckgemäfsheit, nach der subjektiven der Eindruck derselben auf unsre Vorstellung, dessen Möglichkeit auf der Analogie jenes Ausdrucks mit unsrer auf dasselbe Ziel des Wohlseins tendirenden Empfindung beruht. An einer anderen Stelle nennt er diesen Zusammenhang, welcher nur zwischen den beiden höheren Sinnen (Gesicht und Gehör) und den Objekten stattfinde, während in den niederen Subjekt und Objekt zusammenfliefsen, ein *Medium zwischen Sinn und Objekt* und bezeichnet dies als den „Exponenten des Ver„hältnisses zwischen Subjekt und Objekt, welcher bei angenehmen „Empfindungen den Schlüssel der Harmonie" enthält. Darum hat „grade die Schönheit für den Empfindenden das höchste Interesse", und darum ist es „wider Natur und Erfahrung", wenn die Schönheit „ohne Begriffe gefallen solle", nämlich weil die Zweckgemäfsheit, also ein Begriff, sowohl der Grund der Schönheit wie der Schönheitsempfindung ist. Diese Empfindung des Zweckgemäfsen und in seiner Zweckgemäfsheit Vollkommenen sei „die Eudämonie der „Gesundheit, welche auf dem regen Spiel der Lebenskräfte beruht"; und „Wohlgestalt, gefällige Form des Körpers ist eine solche Ver„bindung der Theile zum Ganzen" — auch dieser Begriff wird so, ohne nähere Begründung eingeführt —, „das dieser Körper sein „soll, sofern sie unserm tastenden Gefühl oder unserm Auge, das „dem Finger unendlich zarter nachtastet, ein sanftes Gefühl ihrer „Ein- und Zusammenstimmung geben". Weiter führt er dann die Kategorien der *Ruhe* und *Bewegung* ein, welche er durch die gerade und geschwungene Linie symbolisirt, deren mannigfache Kombinationen das Wesen der Körper zum reellen Ausdruck bringen. Das Maximum dieses Ausdrucks ist ihre Vollkommenheit und „die sinn„liche Wahrnehmung dieses Maximum in allen dahinstrebenden Mit„teln und Kräften ist das Gefühl der Vollkommenheit eines „Dinges, d. i. seine Schönheit".

Hier sieht man nun deutlich, wie weit Herder in seinem Begriff von Schönheit hinter Kant zurückbleibt, der in sehr entschiedener Weise die blofse Vollkommenheit, d. h. die Uebereinstimmung der Gestaltung mit dem Lebenszweck, davon abschied. Für Herder müfsten so konsequenter Weise vollkommne Schleimthiere oder vollkommne Krokodile, Elephanten u. s. f. schöner sein als nicht ganz vollkommne Menschen. Indem er nur diese Konsequenz nicht zieht, sondern vielmehr Stufen der Schönheit in der Naturwelt annimmt und anschaulich schildert, hebt er zugleich auch sein Princip wieder auf; und es ist dann gerade so, als ob er gar keins aufgestellt hätte. Denn entweder ist die Schönheit mit der Vollkommenheit identisch und dann kann es nur ein Mehr oder Minder in jeder einzelnen (vollkommen sein sollenden) Gestaltung, aber keine Stufen zwischen Vollkommenheiten überhaupt geben, oder sie ist es nicht: was ist sie dann? Diese Frage bleibt unbeanwortet. Allein diese Alternative stellt er sich gar nicht, sondern, unklar wie er ist, verwechselt er jenes Mehr und Minder des einzelnen (vollkommen sein sollenden) Dinges mit einer Stufenfolge qualitativer Vollkommenheiten, oder vielmehr er substituirt diese Vorstellung, welche seinem Princip widerspricht, jener, die daraus folgt. Zu diesem Zweck führt er eine neue Kategorie, *das Gleichmaafs in der Konformation*, ein und gewinnt damit allerdings, aber in ganz unvermittelter Weise, eine Handhabe für die Feststellung einer Stufenleiter von Naturvollkommenheiten: Jedes Ding, in welchem ein solches Maximum gleichmäfsiger Konformation sich darstelle, erscheine uns *schön*, wo ein Minimum derselben stattfindet, *häfslich*; jenes bringe zugleich eine angenehme, dieses eine widerliche Empfindung hervor.

Lassen wir den Mangel an logischer Klarheit in dieser Auffassung der Schönheit auf sich beruhen, so ist doch darin ein Punkt hervorzuheben, der von Wichtigkeit ist, nämlich das Moment der Bedeutsamkeit der Naturschönheit. Indem Herder die Schönheit der Naturdinge als Ausdruck der Intensität ihrer relativen Lebensthätigkeiten fafst, so dafs die Stufenleiter zwischen dem Maximum und Minimum der gleichmäfsigen Konformation zugleich eine Stufenleiter der Lebensthätigkeiten in quantitativer nicht blos, sondern auch, wie wir sehen werden, in qualitativer Beziehung repräsentirt, so ist die relative Schönheit derselben zugleich bedeutsamer Ausdruck solcher Lebensthätigkeit. Dies ist ein wichtiges Moment, welches für die Bestimmung des Begriffs der Naturschönheit von fruchtbaren Ergebnissen gewesen ist. Allein dies reicht für die Begriffsbestimmung der Schönheit überhaupt nicht zu; sondern dieser Begriff des *Bedeutenden* ist zu dem des Charakteristischen, der ihn und aufserdem noch den Begriff des konkreten Ideals enthält, zu erwei-

Weiter geht er an die Aufsuchung dieser Regel in den Naturbildungen, und zwar von dem Gesichtspunkt aus, dafs, weil der Mensch die höchste Stufe der Schönheit einnehme, er auch das Maafs für die Beurtheilung alles Schönen abgebe. Dann folgt eine Art Anatomie der lebendigen Geschöpfe als Nachweis des Zusammenhangs des Zweckgemäfsen und des Spiels der Kräfte, wobei denn namentlich gezeigt wird, dafs der Mensch „zu einer Regel „gebildet“ sei. Und hier kommt er endlich wieder auf seinen Ausgangspunkt zurück, indem er diese Regel als jenes Wohlgefühl (Harmonie, Wohlsein) definirt, welches die fundamentale Voraussetzung seiner ganzen Aesthetik ist. Das „Wohlsein“ also, welches er näher als „Wohlgefallen an der Harmonie“ erklärt, giebt seiner Ansicht nach dem Menschen die Norm für die Beurtheilung des Schönen. Dies ist aber entweder eine blofse Tautologie, resp. ein logischer Cirkel, oder es führt zu dem bedenklichen Schlufs, dafs überall, wo der Mensch *wohl fühlt*, oder *wo ihm wohl ist*, auch Schönheitsempfindung sei. In diesem Sinne spricht allerdings das gewöhnliche Bewufstsein von *schön*, wenn es sich um Dinge handelt, die mit dem ästhetischen Gebiet überhaupt gar nicht in Verbindung stehen; z. B. wenn man einem Bekannten zuruft: „ah, es ist *schön*, „dafs ich Sie treffe“, oder dergl., andrerseits ist darauf hinzuweisen, dafs in dem Satze, dafs der Mensch „das Maafs für alle Schönheit“ sei, eine Zweideutigkeit liegt, sofern derselbe sowohl bedeuten kann, dafs die menschliche Schönheit die Norm aller Schönheit sei, als auch dafs der Mensch als Urtheilender in sich den Maafsstab für alle Schönheit habe. Die letztere Bedeutung wäre ganz im Kant'schen Sinne; somit wird wohl bei Herder die erstere zutreffen; damit aber zeigt es sich, dafs Herder wesentlich der Anschauung Lessing's zustimmt und in der That mit ihm auf demselben Boden steht. Dafür sprechen denn auch Ausdrücke wie dieser, dafs „dem „Menschen Menschheit das Schönste“ sei, dafür besonders seine Antipathie gegen eine „Entgegensetzung von Natur und Kunst“. Sofern ihm nämlich die Natur selbst als eine „kunstreiche Werk„meisterin“ erscheint, kann die Kunst in seinem Sinne nichts Besseres thun als von ihr zu lernen und sie nachzuahmen. *

247. Wir stehen nun an dem Punkte, wo Herder sich zur Betrachtung der Kunst und der Künste wendet, und hier wird es sich denn — da die Anwendung der Principien auf die Erkenntnifs des konkreten Gebiets einer der sichersten Prüfsteine ihrer Richtigkeit ist — zeigen, was man von den seinigen zu halten habe. Zunächst also ist zu wiederholen, dafs er von dem Princip ausgeht, hinsichtlich der Beurtheilung, ob etwas schön oder häfslich sei,

hat man gar nicht zu fragen, ob etwas ein Natur- oder Kunstwerk sei. Es kann nun nichts Falscheres geben als diesen Satz. In der Kunst giebt es nämlich gar nichts Häfsliches, sondern der Gegensatz zum Kunstschönen, welches wesentlich das ästhetisch-Charakterische ist, ist das Unkünstlerische. Ein Murillo'scher Betteljunge, eine alte verknorpelte Weide am Sumpf, ein elendes Sandfuhrwerk u. dergl. sind wohl schwerlich als Naturschönheiten zu bezeichnen, obschon sie künstlerisch von der höchsten, nämlich charakteristischen, Schönheit sein können; wogegen eine sogenannte *schöne Gegend*, ein Regenbogen und Das, was die Schulmädchen und Kammerzofen einen „schönen Mann“ nennen, als Objekte der Kunstdarstellung die *allerhäfslichsten*, d. h. unkünstlerischsten Motive abgeben. Wenn also Herder von der Natur sagt, sie sei selber *Kunstwerk* und *Künstlerin*, so ist das eben ganz unästhetisch gesprochen, und die Folgerungen daraus können nicht anders als widersinnig sein. Kunst leitet er von „Können“ und von „Kennen“ ab und knüpft daran die Folge, dafs der Künstler ein Kennender (der Natur nämlich) und zugleich ein Könnender (auf Grund dieser Kenntnifs die Natur Reproducirender) sein müsse. Von dem eigentlich Künstlerischen als freiem Schaffen eines Ideellen, allerdings nach Maafsgabe der Naturform und mit den Mitteln derselben, weifs er nichts, und von einer Scheidung des Handwerks von der Kunst, ja von einem Unterschied in dieser selbst als freier und adhärirender Kunst will er nichts wissen. Diese Unterscheidung ist ihm eine „Sklaveneintheilung“, gegen welche er nun selber „aus der Be„trachtung des Kunstganges eine Eintheilung der freien Kunst“ aufstellte, nämlich 1. die Baukunst; 2. die Gartenkunst; 3. die Bekleidungskunst; 4. die Kunst männlicher Kämpfe und Uebungen (Dies klingt an die Gymnastik der Alten an); 5. die Sprache. — Nun, und wo bleiben denn, ruft man unwillkürlich, die bildenden Künste? Wo die Musik? Schliefst er sie ganz von den „freien Künsten“ aus? — Zur Erklärung dieser abnormen „Theorie der Künste“ Herder's ist nun zunächst darauf aufmerksam zu machen, dafs er, gegenüber dem kantischen Begriff der „freien Kunst“ als einer nicht einem Zweck adhärirenden, gerade hier nur solche anführt, bei denen sich ein Zweck nachweisen läfst und dafs er sie deshalb gerade als „freie“ betont. So wird er trotz seines reichen und tiefen Empfindens, aus blofser Oppositionslust gegen Kant, in die extremsten Behauptungen hineingetrieben. Aber er vergifst deshalb nicht die bildenden Künste, sondern sucht sie — nach seiner beliebten, ebenso unaufrichtigen wie unphilosophischen

oder strenggenommen zur Uebertragung des idealisirenden Princips von der Menschengestalt auf andere Bildungen fortgeht. Wenn so „der idealische Künstler“ einmal das Ideal der Menschengestalt inne hat, so „macht er es (? das idealisirende Princip ist gemeint) „in jeder Gestalt sich klar, sieht in jedem Gegenstande die Idee „desselben, die sein Wesen ausdrückt, Das, was er sein soll“. So kommt er denn zu dem Schlufs, dafs das Ideal nichts sei als „das „reine Verstandesbild der wesenhaften Form einer Sache“. Da sind wir denn wieder bei Kant, den er anfangs so verhöhnt. Denn ist diese Definition etwa wesentlich verschieden von der Kant'schen, wonach das *Ideal* „die Vorstellung eines einzelnen, der Idee adä„quaten Wesens“ ist? Was ist „Verstandesbild einer Form“ anders als *Vorstellung*, oder was „wesenhafte Form einer Sache“ anders als ein *einzeln vorgestelltes Wesen, das der Idee adäquat ist*? Alles dies sind also Spiegelfechtereien, mit denen er nicht Kant, sondern nur sich selbst trifft, und die schliefslich dazu beitragen, Kant eher zu bestätigen als zu widerlegen.

249. Nachdem Herder dann noch gegen Kant's Betrachtungen über „die Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“[1]) hergezogen, indem er — wie gewöhnlich auf Grund einseitigsten Mifsverstehens — sie lächerlich zu machen sucht, glaubt er am Schlusse das Werk Kant's mit den Worten zu charakterisiren: „Des Menschen Spiel, „wie das Spiel der Natur ist sinniger Ernst“ (als ob Kant dies bestritten!), „die Aefferei spielt ohne Begriffe und Empfindungen (!) mit Formen wie mit der Kritik, um zu spielen“, (als ob Kant dies gethan!). —

Was übrigens Herder in der *Kalligone* an ästhetischen Gedanken niedergelegt, ist das Bedeutendste und wenigstens Zusammenhängendste, was er überhaupt davon geäufsert; freilich ist der Zusammenhang darin nur ein ganz äufserlicher, sofern er durch den Gang in Kant's „Kritik der Urtheilskraft“, natürlich mit weitklaffenden Lücken, wo sie ihm nicht pafste, bestimmt erscheint. Aufser zerstreuten Bemerkungen in seinen Briefen hat er, lange vor der *Kalligone*, (1773), eine Abhandlung *Ueber den guten Geschmack* geschrieben, die zum Theil, namentlich hinsichtlich der von ihm später behaupteten „Untrennbarkeit des Wahren, Guten und Schönen“, das gerade Gegentheil von Dem aufstellt, was die *Kalligone* in ebenso ungerechtfertigter wie leidenschaftlicher, ja gehässiger Weise vertheidigt. — Abstrahiren wir nun von diesen mifsverständlichen Ein-

[1]) §. 59 der K. d. U.

seitigkeiten, so können wir hinsichtlich des allgemeinen Standpunkts Herder's zweierlei Punkte hervorheben, welche als Resultat seines Aesthetisirens zu betrachten sind; einmal: dafs er keine Differenz zwischen Kunstschönheit und Naturschönheit statuirt, sondern beide lediglich unter dem Gesichtspunkt der natürlichen Vollkommenheit in der Bildung eines innerlich Lebendigen fafst; sodann: dafs er, in Bezug auf die Vorstellung von dieser künstlerisch-natürlichen Vollkommenheit, durchaus auf dem Standpunkt verharrt, der durch Winckelmann und Lessing als die Norm aller Schönheit festgestellt worden war, nämlich auf dem des antiken Ideals der menschlichen Gestalt. Weit entfernt also davon, durch seine Kritik Kant's über diesen hinauszugehen, hat er gerade durch seine *Kalligone* gezeigt, dafs er ihn durch sein Begreifen nicht zu erreichen vermochte.

---

250. Im Anschlufs an Herder haben wir noch einen Schriftsteller zu erwähnen, der nicht nur auf ihn, sondern auf die ganze damalige geistige Strömung der Literatur einen nachhaltigen Einfluſs geübt und so auch indirekt auf die ästhetische Anschauung bedeutend eingewirkt: ***Johann Georg Hamann.*** Hätte ein günstigeres Schicksal diesem merkwürdigen Manne, der noch heute unter dem ihm von Moser verliehenen Namen „Magus im Norden“ bekannt oder vielmehr unbekannt ist, eine Lebensstellung beschieden, worin er, ohne fortwährend den Stachel des Widerspruchs seiner gleichsam mystisch angelegten und enthusiastischen Natur gegen die Trivialität des Tagesberufs zu fühlen, in Mufse seinen tiefen, aber dunkeln Geist zu zügeln und sein Denken zur Klarheit formaler Gestaltung zu bringen im Stande gewesen wäre, so würde ihm als Regenerator des deutschen Geistes eine der ersten Stellen gebührt haben. Er war zuerst Theolog, dann Jurist, dann Philolog und ästhetischer Kritiker; daneben aber Hauslehrer, Komissionär für ein Kaufgeschäft in Riga, Kopist beim Magistrat in Königsberg, Kanzellist bei der Kammer, nochmals Hauslehrer, endlich — auf Kant's Empfehlung — Schreiber und Uebersetzer bei der Accise- und Zolldirection und zuletzt Packhofsverwalter. Er hielt aber nirgends aus, liefs sich als 57jähriger Mann (1787) pensioniren und begab sich nach Westphalen zu der Fürstin Gallizin, die damals einen Kreis von bedeutenden Männern, darunter Lavater, Jacobi, Göthe, um sich versammelte, und hielt sich theils bei dieser theils bei Jacobi in Düsseldorf auf, wo er am 21. Juli 1788 starb.

Wenn wir heute Hamann's barocken, zusammenhangslosen

Styl betrachten, so können wir nur schwer zu dem Glauben hinneigen, dafs nicht viel absichtliche Verdunkelung und affektirte Unverständlichkeit darin herrsche. So beginnt er die Vorrede zu seinen *Kreuzzügen des Philologen* mit folgender Ansprache an den Leser: „Die „drei ersten Abhandlungen in gegenwärtiger Sammlung haben sich „schon die unverdiente Schande erschlichen, dafs sie in den wöchent„lichen Königsbergischen Frag- und Anzeigungsnachrichten des 1760 „Jahrgangs eingerückt, prangern — — das zweite Buch der Macca„bäer führt einen Aristobulum, des Königs Ptolomäi Schulmeister „an, der vom priesterlichen Stamm war —. Mehr weifs ich von „diesem apokryphischen Patron nichts; weil ich kein Theolog bin, „wie die meisten Kinder unsers schriftstellerischen, gleifsnerischen, „unzüchtigen Geschlechts, sondern (mit Gunst zu melden!) ein Kuh„hirte, der wilde Feigen ablieset ...“ und in diesem Ton geht es dann weiter. Thatsache ist, dafs Hamann seine eignen Worte später selber nicht mehr verstand. Weil er nämlich viel las, Alte und Neuere, namentlich Engländer, und sein Gedächtnifs von einer wahrhaft wunderbaren Treue war, so brachte er die entferntesten Dinge, ohne sichtbare Vermittlung, zusammen und auf Papier. Denn er schrieb nur, wenn er durch Lesen angeregt war, und immer nur wenige Seiten, wo dann die Gedanken scheinbar bunt gemischt durcheinander liefen. Dazu kam in seiner späteren Zeit ein entschiedener Hang zum Mysticismus und Pietismus, so dafs er in vielfacher Beziehung mit Jacob Böhme verglichen werden kann. Von direktem Einflufs auf die Bildung der Nation kann deshalb bei ihm nicht die Rede sein, desto gröfser aber ist der indirekte, nämlich seine vielfache Einwirkung auf die ersten Geister damaliger Zeit, namentlich Herder, der ihm mehr verdankt, als man gemeinhin glaubt, Lavater, Göthe, Jacobi, Jean Paul, Claudius u. A. welche vielfach die zwischen wüsten Schlaken verlorenen Goldkörner seines Geistes in gangbare Münze ausprägten. Das siebzehnte, Jahrhundert schätzte er, der grofsen Engländer und Franzosen wegen, sehr hoch; desto verächtlicher spricht er vom 18. In den *Kreuzzügen der Philologen* sagt er einmal (S. 69): „Das verflossene „Jahrhundert war das Reich des Genies; das nächste wird vielleicht „unter dem Scepter der gesunden Vernunft blühen. Was „für eine traurige Figur machen die Ritter des gegenwärtigen Zeit„alters in der Mitte? Ohngefähr wie ein Affe oder Papagei zwischen „einem Auerochsen und Löwen absticht“. Man sieht, wie trotz allem barocken Wesen doch stets eine gewisse Gröfse der Anschauung bei ihm waltet.

Was nun seine Stellung zur Aesthetik betrifft, so ist dieselbe quantitativ von geringer Erheblichkeit und beschränkt sich ohnehin nur auf die Poesie. Er war es, welcher dem nationalen Princip der Poesie, der Volkspoesie, zu seinem Recht verhalf, und ihm verdankt Herder seine erste Anregung, nach dieser Richtung hin so unendlich wohlthätig und reinigend zu wirken. Für uns kommt allerdings nur Das in Betracht, was er selbst etwa in Erörterung ästhetischer Fragen geleistet; und da ist es denn — abgesehen von zerstreuten Bemerkungen in seinen Briefen — vornehmlich eine kleine Abhandlung[1]), die er benennt: *Aesthetica in nuce; eine Rhapsodie in kabalistischer Prosa.* — „Nicht Leyer! noch Pin„sel!“ — so beginnt er — „eine Wurfschaufel für meine Muse, „die Tenne heiliger Literatur zu fegen! — Heil dem Erzengel über „die Reliquien der Sprache Kanaans! — auf schönen Eselinnen „siegt er im Wettlauf; — aber der weise Idiot Griechenlands borgt „Eutyphrons stolze Hengste zum philologischen Wortwechsel“. Nach diesem wunderlichen Prolog geht er dann sogleich zur Sache. „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie „der Gartenbau älter als der Acker — Malerei als Schrift — Ge„sang als Deklamation — Gleichnisse als Schlüsse — Tausch als „Handel .... Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts „als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Er„kenntnifs und Glückseligkeit“. — Hier müssen wir einen Augenblick anhalten, um das Falsche aus jenem Satz auszuscheiden, der sich in dem Gedanken koncentrirt: „Poesie ist die Muttersprache „des menschlichen Geschlechts“ d. h. das Gefühl geht dem Verstande, das Bild dem Begriff, voraus. Wäre nur Dies gemeint, so würde nichts dagegen zu sagen sein. Versteht man aber unter *Poesie* die specifische Kunstgattung, die schöne Darstellung eines Gedankens in konkreter Gestaltung als Produkt dichterischer Phantasie, so dafs jener Satz etwa den Sinn hätte, dafs die „Kunst Mutter des Handwerks“ sei, so wird der ganze Gedanke schief und falsch. Zwischen der bilderreichen Sprache eines indianischen Wilden und einem Göthe'schen Gedicht liegt ein Abgrund; jener Bilderreichthum ist wesentlich Gedankenarmuth, dieser dagegen beabsichtigte Schönheitsgestaltung: dort das Lallen eines Kindes, hier die Beherrschung der Mittel des Verstandes im Dienste der Schönheit. So ist *Tausch* nur ein armseliger Handel, der lediglich uns poetisch vorkommt; mit *Gleichnissen* behelfen sich Kinder, die nicht an das Denken ge-

[1]) *Kreuzzüge des Philologen* S. 159 ff. Königsberg 1762.

wöhnt sind, *Malerei* statt Schrift ist eine unvollkommne Schrift und gar keine Malerei, und was den *Gartenbau* betrifft, so steht sehr zu bezweifeln, ob er wirklich früher als der Ackerbau war; ebensogut könnte man den Palast als Vater der Strohhütte oder den Tempel als Urform für den rohen Höhlenbau betrachten. —

Gleichwohl ist dies Wahre in dem Hamann'schen Gedanken zu erkennen, daſs die verständige Kultur des Geistes zwischen zwei ähnlichen und doch tief entgegengesetzten Phasen der Entwicklung liegt; es ist der ewige Dreiklang der Intuition, Reflexion und Spekulation, d. h. der unmittelbaren Einheit des Gefühls, der Differenz in der Verständigkeit des Bewuſstseins oder die eigentliche Prosa, und die höhere Einheit des produktiven Denkens, als Rückkehr zur Intuition ihrem Inhalt nach, aber in bewuſster Vermittlung. Auſserdem aber liegt auch noch ein zweites Wahres darin, nämlich das Bewuſstsein über die Inkommensurabilität von Gedanke und Sprache. Die Sprache, ihrem substanziellen Ursprunge nach noch der Entwicklungsepoche der Intuition angehörig, besitzt nur Bilder für Begriffe; alle ihre (lebendigen) Wurzeln bezeichnen Anschauliches; und nur, wenn sie, wie in den modernen abgeleiteten Sprachen, z. B. im Französischen und Englischen, das Bewuſstsein über diese Urbedeutung verloren, d. h. als lebendige Organismen aufgeführt haben zu existiren, können die Derivate als todte Zeichen für Begriffe gebraucht werden, ohne daſs die Erinnerung an die ursprünglich lebendige Bedeutung störend dazwischen tritt. Das Deutsche hat den in philosophischer Beziehung vielleicht zweifelhaften Vorzug, dies Bewuſstsein noch nicht ganz eingebüſst zu haben; allein eben deshalb ist es vielleicht mehr als irgend eine andere Sprache fähig, die Begriffe im Fluſs zu erhalten, sie vor Erstarrung in Konventionalität zu bewahren. Wenn daher Hamann fortfährt: „Reden ist „übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschensprache, „d. h. Gedanken in Worte, Sachen in Namen, Bilder in Zeichen, die „poetisch oder kyriologisch, historisch oder symbolisch oder hiero„glyphisch — — und philosophisch charakteristisch sein können ..“, so liegt darin mehr, als es den Anschein hat, nur daſs er es nicht explicirt. Später, nachdem er seinem Bedürfniſs aphoristischer Seitensprünge genügt, kommen dann noch einige bestimmte Aeuſserungen, wie „Poesie ist Nachahmung der schönen Natur“ (S. 188), sowie eine Vertheidigung der „Leidenschaften“ als der wahren Substanz poetischer Gestaltung. „Natur und Schrift“ — ruft er (S. 208) aus — „sind also die Materialien des schönen, schaffenden, nachahmen„den Geistes . . . Wodurch sollen wir aber die ausgestorbene Sprache

„der Natur von den Todten wieder auferwecken? — Durch Wall„fahrten nach dem glücklichen Arabien, durch Kreuzzüge nach den „Morgenländern und durch Wiederherstellung ihrer Magie . . . Schlagt „die Augen nieder, faule Bäuche! und lest, was Bacon von der „Magie dichtet . . .“: dies wirft einen hellen Schein auf Herder's orientalische Studien. — Das Ganze schlieſst dann mit einer Reihe von mystisch-pietistischen Ergüssen, die für uns zum Theil keinen Sinn und Verstand mehr haben, weil sie nur aus Luftsprüngen von einer Gedankenspitze auf die andere bestehen.

Im Ganzen ist, wie man sieht, die Ausbeute für die Aesthetik bei Hamann eine sehr geringe; und dennoch hat man das zu tiefem Bedauern sich zusammenschlieſsende Gefühl, daſs hier ein Geist von gewaltig tiefer Anlage, von einer ungeheuren dynamischen Fruchtbarkeit verloren gegangen, gescheitert an dem unwirthlichen Ufer der trivalen Lebensmisere, der er sich unterwerfen muſste, um nicht physisch unterzugehen. Und dies Gefühl mehr als die positive Leistung Hamanns für die Aesthetik, war es, was uns bewog, ihm hier diese kurze Charakteristik zu widmen.

§. 41. 2. *Aloys Ludwig Hirt.*

251. Von Hirt ist zwar im Ganzen wenig mehr als die Aufstellung eines einfachen, aber desto bedeutungsvolleren Princips zu berichten, aus dem er einige praktische Folgerungen zog; dennoch ist er insofern an dieser Stelle zu behandeln, als er sich nicht nur in einen Gegensatz zum Winckelmann-Lessing'schen Idealismus stellt, sondern auch insofern, als Göthe wesentlich auf ihn gerücksichtigt hat, da er in der Absicht, Winckelmann gegen Hirt in Schutz zu nehmen, eigentlich eine Versöhnung des abstrakt-Idealen und des Charakteristischen als des konkret-Idealen im „Künstlerischen“ anzubahnen versuchte.

Hirt ist 1759 in Baden geboren, bereiste, nachdem er seine Studien in Nancy und Wien beendet, in den Jahren 1782—1796 Italien, von wo er mit der Gräfin Lichtenau zurückkehrte, um, von ihr protegirt, Instruktor des Prinzen Heinrich zu werden. Bald darauf wurde er zum Professor der Archäologie in Berlin ernannt, als welcher er thätigen Antheil an der Einrichtung des berliner Museums nahm. Durch ihn gelangte Waagen, den er als armen Studenten aufnahm und als Amanuensis bei der Katalogisirung der Gemäldegallerie verwandte, zu seiner Stellung; wofür ihm dieser, nachdem er Direktor der Gallerie geworden war, wenige Jahre vor Hirt's

Tode, mit einer Schmähschrift[1]) dankte. Hirt starb 1836. — Er schrieb mehrere kunstwissenschaftliche und namentlich archäologische Werke: *Kunst und Alterthum* (2 Bde.), *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (1809), „*Geschichte der bildenden Künste bei „den Alten*“ (1833) u. s. f. Doch haben diese für uns weniger Werth als ein Aufsatz, den er in den „Horen“ vom Jahre 1797, also unmittelbar nach seiner Rückkehr von Italien und erfüllt mit der Anschauung der antiken Kunstwerke, *Ueber das Kunstschöne* veröffentlichte.

Bei der allgemeinen Bestimmung der Stellungen Herder's, Göthe's und Hirt's sowohl zu dem Winckelmann-Lessing'schen Standpunkt als gegen einander, wurde bemerkt, dafs Hirt gegen Herder (mit Göthe) das *Charakteristische*, mit Göthe (gegen Herder) das *Kunstschöne* geltend gemacht habe. Dies ist hier nun näher zu erklären. Vollständig würde nämlich hienach sein Princip dies sein, die *Schönheit* als das künstlerisch-Charakteristische, oder genauer: das wahrhafte *Ideal* als die charakteristische Kunstschönheit zu definiren. Dies ist ein wichtiger und in der That über Lessing und auch in gewisser Beziehung über Winckelmann hinausgehender Schritt zur näheren Bestimmung des Begriffs *Ideal*. Ueber Winckelmann: insofern Hirt den *Ausdruck*, d. h. die prägnante, aber in die Grenzen der Schönheit eingeschlossene und durch sie bedingte Individualisirung der Gestaltung eines seelenvollen Innern über die antike Plastik hinaus auf alle Kunst auszudehnen suchte; über Lessing nun vollends: sofern dieser ja die durch Winckelmann geforderte Individualisirung der blofsen Schönheit wieder aufgegeben hatte. Was nun Hirt's Stellung zu Herder betrifft, so ist daran zu erinnern, dafs Herder das Charakteristische oder vielmehr das „Bedeutende“ — ein Moment, das für die Naturschönheit denselben Sinn hat wie das Charakteristische für die Kunstschönheit — durchaus nur vom Naturschönen, nämlich als dessen vollkommenen Lebensausdruck, verstand; daraus aber ergiebt sich, dafs Beide trotz des scheinbar gleichen Princips doch eigentlich viel weiter auseinander gingen, als z. B. Hirt und Winckelmann, da diese immerhin auf dem gemeinsamen Boden des Kunstschönen standen. Wir werden später sehen, wie Göthe diesen Gegensatz, nämlich sowohl den zwischen Winckelmann und Hirt, wie den zwischen Hirt und Herder zu versöhnen versuchte. *

[1]) Sie erschien unter dem Titel: *Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei* u. s. f. (Berlin und Stettin 1832).

252. In seinem Aufsatz *Ueber das Kunstschöne* stellte Hirt also den Grundsatz auf, dafs der einzige „Maafsstab für die richtige „Beurtheilung des Kunstschönen und die Bildung des Geschmacks „das Charakteristische“ sei. Er sagt absichtlich das *Kunstschöne*, nicht schlechthin das Schöne, denn dies definirt er ganz allgemein als „das Vollkommene, welches Gegenstand des Auges, des „Ohrs oder der Einbildungskraft sein kann“. — Diese Dreitheilung, welche von Hegel, wie es scheint, für die von ihm aufgestellte Eintheilung der Künste aufgenommen ist[1]), ist durchaus unlogisch, da Auge, Ohr und — Einbildungskraft keine koordinirten Kriterien sind. Während Auge und Ohr die Organe zweier verschiedener Anschauungssphären sind, bezieht sich die *Einbildungskraft* oder, wie Hegel sie nennt, die „Vorstellung“ nicht etwa auf eine dritte, sondern auf den Inhalt der Wahrnehmungen jener (sowie der andern Sinne) selbst als innerliche Reproduction und Kombination derselben; oder eine *Vorstellung* ist entweder eine solche von Farben, Formen oder Tönen u. s. f., d. h. sie ist innerliche Reproduction von Eindrücken des Auges oder Ohrs. Sind aber diese „Bilder der „Vorstellung“ qualitativ von denen verschieden, die wir wirklich sehen oder hören? Wenn ein Musiker eine Partitur liefst, so hat er dem Inhalt nach völlig dieselbe Vorstellung der durch die Noten ausgedrückten Töne, die ein Andrer von wirklichen Hören empfängt, denn wie könnte er sie sonst beurtheilen und sagen, ob und inwiefern sie schön seien? Ebenso ist's mit dem Lesen eines Dramas. Gewifs ist ein Unterschied da, ob ich ein Schauspiel aufführen sehe oder nur lese, aber er ist von keiner qualitativen Verschiedenheit wie der zwischen den Eindrücken des Auges und Ohrs. Hierauf aber kommt es für die Eintheilung allein an. Hirt's Eintheilung eines Schönen des Ohrs, des Auges und der Einbildungskraft ist daher entschieden zu verwerfen.[2])

Was das *Vollkommene* betrifft, welches „als Gegenstand des „Auges, des Ohrs oder der Einbildungskraft“ von Hirt für das Schöne erklärt wird, so bezeichnet er es näher (wie Herder) als das Zweckgemäfse („Zweckentsprechende“), „was die Natur oder Kunst „bei Bildung eines Gegenstandes in seiner Gattung und Art sich „vorgesetzt“. Dafs er hier die *Kunst* hinzusetzt, scheint eine Inkonsequenz zu sein, er will aber damit nur den Uebergang zur Erläuterung seines ästhetischen Princips machen; und so ist denn auch

[1]) Aesthetik II. p. 254; eine Eintheilung, die von Vischer acceptirt worden ist.
[2]) Vergl. No. 514 und 543, wo das Unlogische dieser Eintheilung bei der Kritik der Hegel'schen und Vischer'schen Aesthetik näher nachgewiesen ist.

der Begriff des Zweckentsprechenden hier eigentlich in dem doppelten Sinne des Zweckgemäfsen und Zweckmäfsigen zu nehmen, weil das Zweckentsprechende der Natur qualitativ ein ganz Anderes ist als das der Kunst. Denn die Zwecke der Natur — und das widerspricht auch durchaus nicht seiner Auffassung des Charakteristischen — gehen auf das Leben: hier ist das Charakteristische also die lebendige Individualität; die Zwecke der Kunst auf das Ideale: hier ist mithin das Charakteristische die schöne Individualität. So ist es zu verstehen, wenn Hirt aus jenem Satze die Folgerung zieht, dafs wir darum, wenn wir die Schönheit (strenggenommen müfste es heifsen: die Vollkommenheit, sowohl des Naturdinges als des Kunstwerkes,) beurtheilen wollen, „auf die individuellen Merkmale, „welche ein Wesen konstituiren, auf das Charakteristische desselben „unser Augenmerk richten müssen". Den *Charakter* definirt er dann näher als diejenige „Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung, „Gebehrde, Miene und Ausdruck, Lokalfarbe, Licht und Schatten, „Helldunkel unterscheiden, und zwar so, wie der vorgedachte Gegen„stand es erfordert". Es scheint, als ob Hirt hier den Versuch machen wolle, Winckelmann's plastisches Kunstgesetz mit dem daraus abstrahirten Mengs'schen malerischen Kunstgesetz in eine Einheit zu verschmelzen. Durch seinen langen Aufenthalt in Italien war er auch auf die Winckelmann'schen und Mengs'schen Schriften geführt worden, und diese Definition des Charakteristischen erscheint geradezu als Produkt seines Studiums derselben; aber keineswegs zu seinem Nachtheil. Denn wenn auch diese ästhetische Bestimmung eine zu beschränkte blieb, sofern sie sich nur auf Plastik und Malerei anwenden liefs, war der Fortschritt in dem Aussprechen dieses allgemeinen Kunstgesetzes doch ein so erheblicher, dafs sich auch Göthe einer näheren Prüfung desselben nicht entziehen konnte. Aber Göthe fühlte ganz richtig, dafs der Keim desselben bereits in Winckelmann lag. Später hat man dies freilich wieder vergessen.

§ 42. 3. *Göthe.*

a) Allgemeine Charakteristik Göthe's als Aesthetikers.

253. Bei der grofsen Fruchtbarkeit an Aussprüchen, nicht sowohl über allgemeine Principien als über praktische Fragen aus den verschiedenen Gebieten des Schönen und der Kunst, die sich in Göthe's Werken theils zerstreut, theils in zahlreichen Aufsätzen über einzelne Punkte finden, ist es unmöglich, hier eine vollständige und

systematisch geordnete Uebersicht über seine Kunstansichten zu geben; um so mehr, als, in Betracht des fortwährend sich ausdehnenden Umfangs und des sich in steigender Progression anhäufenden Reichthums an substanziellem Inhalt, den jetzt die Aesthetik gewinnt, immer mehr die Forderung an uns herantritt, die kritische Geschichte dieses Inhalts auf das durchaus Wesentliche der neu errungenen Standpunkte zu beschränken. Was Göthe betrifft, so hat er während seines langen Lebens (1749—1832) nicht nur eine gewaltige Menge von Gedanken fast über alle Gebiete des geistigen und zum Theil auch des natürlichen Lebens producirt, sondern sein allem Bedeutenden stets offner Geist hat auch so mancherlei Perioden der Entwicklung vom romantischen Subjektivismus des Empfindens bis zum klassischen Objektivismus des Anschauens durchlaufen, dafs es die Aufgabe einer selbstständigen und umfassenden Untersuchung wäre, die Wandlungen, denen namentlich auch seine ästhetischen Ansichten unterlagen, bis sie sich zu einer gewissen Versöhnung der früheren Gegensätze beruhigten und abklärten, genauer zu verfolgen. Hier, wo wir nur mit den bestimmenden Principien und ihren nächsten theoretischen sowohl wie praktischen Konsequenzen zu thun haben, müssen wir darauf verzichten, etwas Anderes als eine ganz allgemeine Vorstellung von dem vielseitigen und stets regen Interesse zu gewähren, das er der Kunst und ihren hervortretenden Erscheinungen widmete. Namentlich ist es nicht möglich[1]), der auch in ästhetischer Beziehung grofsen Tragweite seiner umfangreichen Untersuchung über die Entstehung der Farben (Farbenlehre) zu gedenken; ein Punkt, der bisher noch so gut wie gar nicht in's Auge gefafst ist. —

Göthe war eine Natur, deren Drang nach Objektivirung alles innerlich Erlebten, d. h. nach poetischer Verwerthung seiner Empfindungen und Gedanken, dermaafsen sein ganzes Wesen bedingte, dafs seine Schriften in ihrer chronologischen Folge das treuste Spiegelbild seiner Entwicklung darbieten. Fehlte ihm die Zeit zur zusammenhängenden Ausarbeitung und objektiven Gestaltung, so legte er Das, was ihn bewegte und interessirte, in Briefen nieder, oder suchte es sich wenigstens im lebendigen Gespräch zu objektiviren. Was sein allgemeines Interesse für die Kunst betrifft, so ist zu bemerken, dafs er sich schon im elterlichen Hause mit Zeichnen beschäftigt hatte; in Leipzig schlofs er sich besonders an Oeser an

[1]) Ueber die Wichtigkeit der Göthe'schen *Farbenlehre* in ästhetischer Beziehung kann erst im System selbst bei der Untersuchung über das Princip der Gliederung der Künste die Rede sein.

— und hier finden wir vielleicht den ersten Keim zu der tiefen Sympathie, welche Göthe später für Winckelmann empfand. —

Zu verschiedenen Zeiten hat er sich auf's Eifrigste praktisch mit der Kunst, mit Zeichnen sowohl wie mit Malerei und Bildhauerei, beschäftigt, obschon er erkannte, dafs sein Gestaltungstalent nach einer andern Richtung lag. Aber den Einfluſs solcher praktischen Theilnahme an der Kunst auf die ästhetische Bildung des Geistes und auf das tiefere Erfassen des substanziellen Wesens der künstlerischen Gestaltung schlug er mit Recht sehr hoch an. Im Jahre 1768 schrieb er an Oeser: „Die Werkstätte eines grofsen „Künstlers entwickelt den keimenden Philosophen, den keimenden „Dichter mehr als der Hörsaal des Weltweisen und des Kritikers". Einen entschiedenen Einfluſs gewann Strafsburg (1770) auf ihn, namentlich der Münster, der ihn für die gothische Baukunst begeisterte, und die Raphael'schen Teppiche, welche er bei Gelegenheit der Durchreise der jungen Königin Marie Antoinette sah. Auch lernte er hier Jung Stilling und Herder kennen, welcher letztere namentlich auf die Richtung seiner Poesie, die damals noch in dem Regelzwang des französischen Geschmacks befangen war, einen bedeutungsvollen Einfluſs gewann. In Darmstadt (1771) kam er mit Merk zusammen, und wurde durch Herder mit Hamann bekannt; auch Lavater und Klinger lernte er kennen. In's Jahr 1772 fallt seine erste Bekanntschaft mit Fr. H. Jacobi. Als er bald darauf in Beziehung zum jungen Herzog von Weimar trat, wurde er durch seine amtliche Wirksamkeit (von 1775 an), wenn auch nicht der Poesie, so doch der bildenden Kunst anfangs entfremdet. Er fühlte das Bedürfnifs, sich wieder auch nach dieser Seite hin in sich zu sammeln, und so reiste er im Herbst 1786 nach Italien, wo er bis zum Frühjahr 1788 blieb. Von diesem Aufenthalt in Italien ab, wo er nicht nur im Anschauen und Studium der klassischen Werke des Alterthums schwelgte, sondern auch in dem Umgang mit Künstlern eine ebenso mannigfache wie konkrete Anregung zum innigsten Eindringen in das Wesen des Künstlerischen empfing — es waren besonders Tischbein, Hackert, H. Meyer, Trippel u. A. —, namentlich aber durch das Studium Winckelmann's tiefer in die Aesthetik eingeführt wurde, datirt die klassische Periode seiner Kunstanschauung, welche später, durch die Bekanntschaft mit Schiller (1794) gefördert, bald die schönsten Früchte trug. Nachdem er noch 1797 in Begleitung Meyers eine Reise nach der Schweiz gemacht, kehrte er nach Weimar zurück, und diese Zeit bis zum Tode Schillers (1805) ist es besonders, aus welcher,

abgesehen von seinen Bemühungen um das Theater, die bedeutendsten Arbeiten im Bereich der Kunstkritik und Aesthetik datiren. Namentlich nahm er in den *Propyläen* einen mächtigen Anlauf, später gab er die Zeitschrift *Kunst und Alterthum* heraus. Die späteren Jahre seines Lebens geben für die Aesthetik weniger Ausbeute oder bieten doch keine wesentlichen Entwicklungsmomente in seiner Kunstanschauung dar.

Unter seinen hieher gehörigen Schriften nennen wir zuerst drei Biographien von Künstlern, jede völlig verschieden in Anlage und Ton von der andern, nämlich das *Leben Benvenuto Cellini's*, welches nur eine Uebersetzung der Selbstbiographie Cellini's ist, *Winckelmann*, eine von tiefem Verständnifs des merkwürdigen Mannes zeugende allgemeine Charakteristik, und *Philipp Hackert*, welche, auf Tagebüchern dieses letzteren beruhend, wenig mehr als anekdotenhaften Werth besitzt. Unter seinen anderweitigen Schriften die mehr oder weniger zur Aesthetik in Beziehung stehen und von sehr verschiedenen Werth sind, nennen wir in chronologischer Folge: *Von deutscher Baukunst* (1771)[1] — *Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar* (1814, 1815)[2] — *Diderot's Versuch über Malerei*[3] — *Einleitung in die Propyläen — Ueber Laokoon — Der Sammler und die Seinen — Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit — Philostrat's Gemälde — Antik und Modern*[4] —, sodann eine ganze Reihe von kürzern, in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Aufsätzen, Bemerkungen und Kritiken[5], wie *Vom Material für bildende Kunst — Nachahmung der Natur, Styl und Manier — Von Arabesken — Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi — Blumenmalerei — Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gemälde — Ruysdael als Dichter — Glasmalerei — Anforderung an die modernen Bildhauerei — Das Blücherdenkmal und die Basreliefs dazu — Plastische Anatomie — Herstellung des strafsburger Münster* (1823) — *Reizmittel in der bildenden Kunst — Rembrandt der Denker — Zu malende Gegenstände — Ueber Dilettantismus — Ueber die Parodie bei den Alten — Nachlese zu Aristoteles Poetik* u. s. f. — Indefs, soviel Gesundes und fein Gedachtes in allen diesen Aufsätzen im Einzelnen sich vorfindet — freilich auch Manches, dem diese Prädikate nicht zukommen — so bieten sie in qualitativer Hinsicht für die wissenschaftliche Aesthetik, besonders aber für die

[1]) Göthes Werke Bd. 31. — [2]) Bd. 26. — [3]) Bd. 29. — [4]) Bd. 30. — [5]) Gesammelt in Bd. 31. 32. 33.

Philosophie des Schönen, um welche es sich hier doch zunächst handelt, eine verhältnifsmäfsig nur geringe Ausbeute dar.

254. Göthe's allgemeine Stellung zur vorkantischen Aesthetik — denn gegen die kantische selbst verhielt er sich, wenn nicht oppositionell, so doch indifferent, so dafs er, obschon chronologisch weit über Schiller hinausgehend, doch bis zu seinen Ende im Ganzen der durch Winckelmann begründeten Kunstanschauung treu blieb — ist im Wesentlichen schon oben[1]) bestimmt als das Streben nach Vermittlung und Versöhnung der sich innerhalb dieser Stufe entwickelnden Gegensätze. Dies liegt so tief in Göthe's gegen alles Extreme und Unvermittelte antipathischer Natur, dafs er recht eigentlich für solche Aufgabe prädisponirt erscheint und in dieser Hinsicht als derjenige Aesthetiker der zweiten (vorkantischen) Stufe der deutschen Aesthetik betrachtet werden mufs, in welchem sich das Princip derselben am reinsten, wenn auch nicht in Form philosophischer Abgrenzung, darstellt. Um die tiefere Bedeutung dieses versöhnenden Elements in der Göthe'schen Kunstanschauung zu fassen, sind die allgemeinen Gegensätze, deren Vermittlung dieselbe anstrebte, genauer zu bestimmen. — Wenn man die Entwicklung der vorkantischen Aesthetik in ihren einzelnen Phasen bis auf Winckelmann, in welchem bereits alle Keime derselben liegen, zurückverfolgt, so erkennt man leicht, dafs es sich um zwei Arten von Gegensätzen handelt, deren Glieder in eine gewisse Beziehung zu einander treten und durch solche Kombination der parallelen Entgegengesetzten die Basen der besonderen Standpunkte bilden: der eine Gegensatz ist der zwischen Kunst und Natur, der andere der zwischen Aeufserem und Innerem; beide aber unter dem Gesichtspunkt der Schönheit betrachtet. Indem so einmal die Kunstschönheit entweder als blos *äufserliche* (formale) oder auch als *innerliche* (Ausdruck) und dann die Naturschönheit ebenfalls als blofs *äufserliche* (materielle) oder als *innerliche* (Bedeutsamkeit) gefafst wurde, gingen die Vertreter dieser Sonderstandpunkte scheinbar ziemlich weit auseinander, ohne indessen doch den gemeinschaftlichen Boden der formalen Idealität zu verlassen. Wir haben gesehen, wie Lessing innerhalb des ersten Gegensatzes gegen Winckelmann's *Schönheit des Ausdrucks* die Idealität der schönen Gestaltung festhielt, indem er „die Schönheit" als das einzige Ziel der antiken Kunst behauptete; wir haben ferner gesehen, wie Herder in der Naturschönheit das *Bedeutsame* als den wahren Charakter des Schö-

[1]) S. No. 241 Schlufs.

nen betonte, wie dies Bedeutsame dann von Hirt als das *Charakteristische*[1]) auf die Kunstschönheit übertragen und dadurch ein wahres Verständnifs der Winckelmann'schen (allerdings nur auf die antike Plastik bezogenen) *Schönheit des Ausdrucks* angebahnt wurde: und hier ist es denn, wo wir Göthe als den Vermittler und zugleich als wahrhaften Ausleger Winckelmann's antreffen, indem er dessen bis dahin ganz unverständlich gebliebene Bestimmung der *Grazie*, als Einheit der formalen Schönheit, der idealischen Schönheit (Haltung) und der Schönheit des Ausdrucks, sich zum Bewufstsein bringt in den Worten:[2]) „Der höchste Grundsatz der Alten war das *Bedeutende*, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung „das *Schöne*"; und diese „glückliche Behandlung", welche er näher „als *Styl* bestimmt, bezeichnet er dann als „die anmuthige Dar„stellung des Bedeutenden". Indem er nun dies in Bezug auf den die Gruppe des Laokoon[3]) sagt, liegt die Vermuthung nahe, dafs er damit gegen Lessing für Winckelmann eintreten wollte, sofern er den „höchsten Grundsatz" (Lessing's „höchstes Gesetz") nicht wie dieser in *die Schönheit*, sondern in das *Bedeutende* (d. h. in den Ausdruck) setzte und nur als „höchstes Resultat einer glück„lichen Behandlung" — d. h. wie Winckelmann es fafst: den „Ausdruck bedingt durch die Schönheit" — diese letztere bezeichnet. Die nähere Bestimmung dieser *Behandlung* als „anmuthige „Darstellung des Bedeutenden", welche er ausdrücklich, „so paradox „es lauten möge", auf die Laokoongruppe bezieht, läfst die Vermuthung einer bewufsten Parteinahme für Winckelmann gegen Lessing fast unsweifelhaft erscheinen.

Gegen Lessing für Winckelmann.

Dies ist nun die eine Seite von Göthe's ästhetischer Ueberzeugung, und es widerspricht dieser vollen Zustimmung zu Winckelmann[4]) keineswegs, wenn er nach der andern Seite hin gegen Hirt's Princip des *Charakteristischen* aufzutreten scheint, indem er es als zu scharf gefafst auf das Maafs des Schönen einschränkt; denn seine „anmuthige Darstellung des Bedeutenden" ist eben nichts Anderes als das „Ausdrucksvolle, bedingt durch die Schönheit" oder kurz: das charakteristisch-Schöne. Ehe wir zu dieser Seite der Göthe'schen Aesthetik übergehen, welche er in dem interessanten

für Hirt

[1]) Wir erinnern hiebei nur an das tiefe Wort Winckelmann's, dafs „Schönheit „ohne Ausdruck unbedeutend, Ausdruck ohne Schönheit aber unangenehm" sei. (Vergl. oben 220). — [2]) *Propyläen.* — [3]) Abhandlung „Ueber Laokoon" in den *Propyläen* (Werke Bd. XXX. S. 303 ff.; wir citiren immer die Cotta'sche Ausgabe von 1840). — [4]) Man vergl. die Stelle in der „Einleitung zu den Propyläen", wo er bemerkt, dafs selbst noch ein stumpfer Gypsabgufs einer Antike immer noch „die Einfalt und Gröfse der Form" zeige. (S. 296).

Briefwechsel „Der Sammler und die Seinen“ auseinandergelegt hat, drängt es uns, aus der „Einleitung zu den *Propyläen*“ sowie aus seiner Abhandlung *Ueber Laokoon* und andern Aufsätzen einige beherzigenswerthe, von seinem innigen Kunstverständnifs zeugende Aussprüche mitzutheilen, die hier in Form von Aphorismen, ohne weitere Bemerkung, ihre Stelle finden mögen:

Aphorismen Göthe's.

255. a) „Es ist in der neueren Zeit sehr selten, dafs ein Künstler „sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eigenen Gemüths zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht blos „etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit „der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem „Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.“

b) „Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand „bildender Kunst“.

c) „Was man weifs, sieht man erst.“

d) „Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man „kann sagen, dafs der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, „indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höheren Werth hineinlegt.“

e) „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst „ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben“.

f) „Die Künste selbst, sowie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich „in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, ja „das Verdienst des ächten Künstlers, dafs er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie auf's Möglichste zu isoliren „wisse“.

g) „Der ächte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, „der gesetzlose, der einem blinden Triebe folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht“.

h) „Der Bildhauer mufs anders denken und empfinden als der „Maler, ja er mufs anders zu Werke gehen, wenn er ein halb erhobenes, als wenn er ein rundes Werk hervorbringen will. Indem „man die flach erhobenen Werke immer höher und höher machte, „dann Theile, dann Figuren ablöste, zuletzt Gebäude und Landschaften anbrachte und so halb Malerei, halb Puppenspiel darstellte, ging man immer abwärts in der wahren Kunst, und leider „haben treffliche Künstler der neueren Zeit ihren Weg auf diese „Weise genommen“.

i) „Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die „Bildung des Künstlers fängt in seiner frühsten Jugend mit Recht „vom Mechanischen an; seine übrige Erziehung hingegen ist oft vernachläfsigt, da sie doch weit sorgfältiger sein sollte, als die Bildung „Anderer, welche Gelegenheit haben, aus dem Leben selbst Vortheil „zu ziehen“.

k) „Wenn man von einem trefflichen Kunstwerk sprechen will, so „ist es fast nöthig, von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz; und jeder kann, so viel in seinen Kräften steht, „auch das Allgemeine aus einem solchen besonderen Fall entwickeln“.

l) „Jedes Kunstwerk mufs sich als solches anzeigen, und das „kann es allein durch Das, was wir sinnliche Schönheit oder „Anmuth nennen. Die Alten, weit entfernt von dem Wahne, dafs „ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden „müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte „Ordnung der Theile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in „die Verhältnisse durch Symmetrie, und so wird ein verwickeltes „Werk fafslich“.

m) „Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem „Auge bewegen soll, so mufs ein vorübergehender Moment gewählt „sein; kurz zuvor darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage „befunden haben, kurz nachher mufs jeder Theil genöthigt sein, „diese Lage zu verlassen“.[1])

n) „Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, „wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen „ergreife, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche „hält, die Furcht und Mitleid erregen“.

---

[1]) Hier fehlt aber das Moment der Ruhe. Ein „fixirter Blitz“ oder eine „versteinerte Welle“, wie Göthe es nennt, verschiebt die Richtigkeit des Gedankens. Im Gegentheil, der bildende Künstler mufs einen solchen Moment wählen, welcher zwar nach rück- und vorwärts die Bewegung andeutet, aber selber die Möglichkeit enthält, dafs die Gestalt, wenn auch nur ganz kurze Zeit, darin beruht habe.

b) Göthe's ästhetische Principien.

256. Aufser diesen beiläufigen Bemerkungen giebt er in seiner Abhandlung *Ueber Laokoon* noch „die Bedingungen“ an, welche „von „einem hohen Kunstwerk zu fordern“ seien, doch geschieht dies ausdrücklich in Bezug auf die Laokoongruppe. Hienach wird gefordert: 1. eine „lebendige, hochorganisirte Natur“ (in der körperlichen Gestaltung); 2. „Charakter“, worunter er das (bedeutungsvolle) „Abweichen der Theile in Gestalt und Wirkung“ versteht; 3. dafs „der Gegenstand entweder in Ruhe oder Bewegung“ sei, was er durch den Zusatz erklärt, dafs ein Werk entweder „ruhig sein blofses Dasein anzeigend, oder auch bewegt, „wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden kann“; 4. das „Ideal“; 5. „Anmuth“; 6. „Schönheit“. — Hier unterscheidet er also nicht nur das *Ideal* von der *Schönheit*, sondern auch von der *Anmuth*, und so haben wir denn hier alle Momente der Winckelmann'schen Schönheitsstufen beisammen. Indessen fafst Göthe den Ausdruck „Schönheit“ hier als geistige Schönheit, während die „lebendige, hochorganisirte Natur“ der sinnlichen Schönheit Winckelmann's entspricht. *Anmuth* und *Schönheit* unterscheidet er so, dafs die erstere den „sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen sei, „nämlich der Ordnung, Faſslichkeit, Symmetrie, Gegenstellung u. s. f.“, während die zweite „durch das Maafs entsteht, welchem der zur „Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch „Alles, sogar die Extreme, zu unterwerfen weifs“. Diese geistige Schönheit ist also doch auch, wie die Winckelmann'sche, das Regulativ für den Ausdruck, d. h. seine Begrenzung. Man sieht, es herrscht nicht grade völlige Klarheit in den Vorstellungen Göthe's, sofern er dieselben Wörter bald in dem einen, bald in einem andern Sinne nimmt; im Grunde spricht aber doch aus allem Diesen die entschiedenste Sympathie für die Winckelmann'sche Anschauungsweise' wenn er sie auch nicht in ihrer vollen Tiefe fafst. Ja, er verwechselt gewissermaafsen die beiden Ausdrücke *Schönheit* und *Anmuth*, sofern er erstere wesentlich als geistige begreift, während er die letztere als sinnliche Schönheit definirt. Doch bleibt er darin nicht konsequent, was die Zurückführung dieser Bestimmungen auf die Winckelmann'schen Schönheitsstufen sehr erschwert.

Zur Vervollständigung des Nachweises über die innige Verwandtschaft der Kunstansichten Göthe's mit denen Winckelmann's darf auch der Punkt nicht unberücksichtigt gelassen werden, dass sich dieselbe auch auf diejenige Seite bei Winckelmann erstreckt, welche

als die negative Konsequenz seines auf die Antike beschränkten Standpunkts betrachtet werden mufs und so als eine Verirrung seines Kunstgefühls erscheint, nämlich auf seine Ansichten von der Malerei. Nicht als ob Göthe gerade eine besondere Sympathie für die Allegorie gehabt hätte — obschon, wenn er sogar an einigen Stellen dagegen eifert, andere angeführt werden könnten, welche sie sehr hoch, ja am höchsten stellen.[1]) Allein dies wenigstens kann als bestimmt nachgewiesen werden, dafs er eine eigentliche geistige Differenz zwischen Plastik und Malerei nicht statuirt, sondern, wie Winckelmann und Lessing, auch auf die Malerei die allgemeinen Principien plastischer Gestaltung anwendet. So sagt er z. B.: „Der sogenannte Historienmaler hat in Hinsicht des Gegen„standes mit dem Bildhauer einerlei Interesse. Er soll den Men„schen kennen lernen, um ihn dereinst in bedeutenden Augenblicken „darzustellen“ — und wenn er diese Worte auch als Einleitung zu einigen Bemerkungen über die materiellen Bedingungen der Komposition anwendet, so sprechen sie doch, in dieser principiellen Form, einen bestimmten allgemeinen Grundsatz aus.[2]) Noch mehr bestätigt sich unsre Behauptung durch die vielfach günstigen Urtheile über die Wahl antiker, selbst mythologischer Gegenstände für die Malerei; z. B. in der Beschreibung eines kleinen Bildes der italienischen Schule im Styl des Paolo Veronese, welches die „Danae“ darstellte.[3]) Nach seiner Beschreibung ist die Auffassung ziemlich frivol, wenn nicht obscön gewesen, wie z. B. aus den Worten hervorgeht: „Hinter dem Lager, zu den Füfsen der Schönen, tritt ein „Genius heran; er hat auch ein paar begeistete Goldstücke aufge„fangen und scheint sie dem Oertchen näher bringen zu wollen, „wohin sie sich eigentlich sehnen. Nun bemerkt man erst, wohin „die Schöne deutet. Ein in Karyatidenform den Bettvorhang tragen„der, zwar anständig drapirter, doch genugsam kenntlicher Priap ist „es, auf den sie hinweist, um uns“ — man bemerke hierin auch die Allegorie — „anzuzeigen, wovon eigentlich die Rede sei . . .“ u. s. f. Er fügt sodann hinzu: „Man mufs dies beisammen sehen, „mit welchem Geschmack und Geschick der geübteste Pinsel, allen „Forderungen der Maler- und Farbenkunst“ — auch diese Unterscheidung ist hier zu bemerken — „genugthuend, dieses Bildchen aus-

---

[1]) Nur eine mag hier als Belag stehen: „Folgendes (nämlich zwei antike Dar„stellungen „Diana und Actäon“ und „Iphigenia in Aulis“) sind Beispiele von Dem„jenigen, was die Kunst nur auf ihrer höchsten Stufe erreichen kann, von der „Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist . . “ Bd. XXXI. S. 411.
[2]) Bd. XXXI. S. 418. (vergl. damit oben Seite 500 h.) — [3]) Bd. XXXI. S. 409.

„gefertigt hat“... und knüpft daran die Bemerkung, daſs „freilich „unsern Meistern“ — damit ist die damalige romantische düsseldorfer Schule gemeint — „welche sich mit trauernden Königs„paaren beschäftigen, und den Schülern, die sich in heiligen Fa„milien wohlgefallen, dergleichen ein Aergerniſs, gewiſs eine Thorheit“ sei. — So wenig war also auch Göthe im Stande, den groſsen Fortschritt zu der romantischen Malerei zu verstehen, so ganz stand er auf dem antikisirenden Standpunkt, auch in der Malerei, selbst bis in sein höchstes Alter! „Nachdem ich“ — sagt er in einer kurzen Bemerkung, betitelt *Zu malende Gegenstände*[1]) — „über Vieles „gleichgültig geworden, betrübt es mich noch immer und in der „neuesten Zeit sehr oft, wenn ich des bildenden Künstlers Talent „und Fleiſs auf ungünstige, widerstrebende Gegenstände verwendet „sehe“. Was ist's aber, was er dafür vorschlägt? „Thisbe, die an „der gesprungenen Wand horcht“ und „Christus, der über das Meer „wandelt, um dem sinkenden Petrus zu Hülfe zu kommen“. Letzteres ist zwar ein christliches Motiv, er faſst es aber durchaus symbolisch, indem er hinzusetzt, daſs die „übernatürlich-natürliche Weise“ es sei, wodurch die „augenblickliche Anerkennung „der Schiffer und Fischer, daſs der Sohn Gottes bei ihnen gegenwärtig sei, hervorgerufen werde“. Diese *übernatürliche* Natürlichkeit ist aber gerade der Widerspruch, welcher das Symbolische für die Malerei unbrauchbar macht.

257. Dieses Verharren auf dem Winckelmann-Lessing'schen Standpunkt hinsichtlich der antikisirenden Anschauung überhaupt sowie der daraus folgende Mangel an fester Abgrenzung der Malerei gegen die Plastik ist nun, wie bemerkt, die eine Seite, welche die Göthe'sche Aesthetik der Betrachtung darbietet; die andere ist dann das Verhältniſs seines Schönheitsbegriffs zu Hirt's *Charakteristischem*. Diese Frage hat ihn so sehr beschäftigt, daſs er, um alle seiner Ansicht nach möglichen Positionen, welche sowohl der Aesthetiker wie der praktische Künstler zum Begriff des künstlerisch-Schönen einnehmen können, in ihren Gegensätzen zu bestimmen, ein völliges System ausgearbeitet hat. Vermuthlich um durch gröſsere Anschaulichkeit der Darstellung den Schein eines nüchternen Schematismus zu vermeiden, hat er das System in die leichte, aber dadurch auch etwas umständliche Form von Briefen oder eigentlich von erzählten Dialogen gebracht. Es ist hiemit der Aufsatz *Der Sammler und die Seinen* gemeint, worin, wie in einem Drama, in

[1]) Bd. XXXI, S. 420.

den Personen des „Oheims“, „Julius'“, des „jungen Philosophen“, des „Gastes“ u. s. f. die verschiedenen Vertreter der Sonderstandpunkte in Konflikt gebracht werden. Der *Gast*, welcher als extremer „Charakteristiker“ — mehr, als Hirt für sich wohl hätte in Anspruch nehmen mögen — auftritt, der *Oheim*[1]), welcher schlechthin als „Sammler“ sich einführt, bilden den nächsten Gegensatz, der sich dann durch die nach und nach hineingezogenen Personen weiter spaltet und individualisirt, bis zuletzt die übrigen Arten in rein schematischer Weise definirt werden.

Interessant ist, was Göthe[2]) über die kantische Philosophie — denn diese ist offenbar gemeint — äuſsert, welcher der „Philosoph“ anfangs ebenfalls zugethan ist. Er sagt von letzterem: „Als „er auf Akademien zog, versprach er viel .... und nun kommt er „zu unsrer groſsen Betrübniſs als Philosoph zurück... Was „wir verstehen, interessirt ihn nicht, und was ihn interessirt, ver„stehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache, und wir sind zu „alt, sie ihm abzulernen. Was ist das mit der Philosophie, und „besonders mit der neuen, für eine wunderliche Sache! In sich „selbst hinein zugehen, seinen eignen Geist über seinen „Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschlieſsen, „um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen! Ist das wohl „der rechte Weg? —“ Er erklärt dies dann für „Hypochondrie“, und setzt hinzu, daſs, da „die Politik ihm nicht den Humor verdorben „habe, es der Philosophie gewiſs auch nicht gelingen solle“. — Solche sonderbaren Vorstellungen hatte Göthe von der Kant'schen Philosophie, er, der den Aristoteles so hoch schätzte! Weiterhin geht er dann auf eine Charakteristik der verschiedenen Arten von Künstlern über, die er als „Nachahmer“, „Punktirer“, „Skizzisten“ u. s. f. bezeichnet, sowie der Kunstliebhaber, unter denen denn zunächst der „Charakteristiker“ als Gast auftritt. Hier stehen wir nun am Anfang des eigentlichen Themas.

Nach einer gelegentlichen Bemerkung des Oheims, daſs „die „hohe Schönheit das höchste Princip und der höchste Zweck der „Kunst“ sei[3]), bemerkt der *Gast* mit einem Lächeln, das dem

[1]) In welchem Zimmermann fälschlich seitens Göthe's eine Personifikation seiner selbst hat vermuthen wollen, da offenbar ein Repräsentant des Winckelmann-Lessing'schen Standpunkts damit gemeint ist. Statt aus dem Umstande, daſs der Sammler die Schönheit als höchstes Gesetz proklamirt, zu folgern, daſs damit Göthe nicht gemeint sein kann, schlieſst Z. aus der durch Nichts begründeten Annahme der Identität Göthes und des Sammlers, daſs Göthe ebenfalls die Schönheit als höchstes Gesetz behaupte(!) — [2]) Im zweiten Briefe. — [3]) Hier zeigt es sich, daſs Göthe sich nicht selber mit dem Sammler meinen kann, denn diese — und die folgenden — sind fast Lessing's eigne Worte. Göthe behält sich vielmehr die Vermittlerrolle zwischen diesen beiden durch Lessing und Hirt vertretenen Extremen vor.

Sammler nicht ganz gefällt, „weil es eine besondere Gefälligkeit „gegen sich selbst auszudrücken schien“: „Sie sind denn also auch „den hergebrachten Grundsätzen getreu, dafs Schönheit das letzte „Ziel der Kunst sei?“, worauf der Sammler erwiedert, dafs ihm kein höheres bekannt sei. — „Können Sie mir sagen, was „Schönheit sei?“ — fragt der *Gast*. Die Antwort lautet: „Vielleicht „nicht; aber ich kann es Ihnen zeigen“, und damit schlägt der „*Oheim* die Betrachtung eines Apollo vor. Jener will aber davon nichts wissen, sondern erklärt, dafs vorher das Wort Schönheit und sein Ursprung näher zu betrachten sei. „*Schönheit* komme „von Schein, sie sei ein Schein und könne als höchstes Ziel der „Kunst nicht gelten, das vollkommene Charakterische nur ver„diene schön genannt zu werden“, und „ohne Charakter gebe es „keine Schönheit“. — Der *Oheim* ist „über diese Art sich auszu„drücken, betroffen“ und erwiedert: „Zugegeben, aber nicht einge„standen, dafs das Schöne charakteristisch sein müsse, so folgt doch „nur daraus, dafs das Charakteristische dem Schönen allenfalls zu „Grunde liege, keineswegs aber, dafs es Eins mit dem Charakte„ristischen sei. Der Charakter verhält sich zum Schönen, wie das „Skelett zum lebendigen Menschen“ ...; aber der Gast fertigt ihn kurz damit ab, dafs er behauptet, da die Schönheit etwas Unbegreifliches sein solle, so sei sie überhaupt nicht, denn „was man „nicht klar mit Worten ausdrücken könne, sei Unsinn!“ Er schliefst dann mit den an Winckelmann[1]) erinnernden Worten „Schönheit „ohne Charakter würde leer und unbedeutend sein. Alles Schöne „der Alten ist blos charakteristisch und blos aus dieser Eigenthüm„lichkeit entsteht die Schönheit“. — So extrem dies nun auch erscheint — und dies bringt der Zweck der Disputation mit sich — so geht doch schon aus dem Umstande, dafs der Oheim hierauf nichts sagt, weil das Gespräch durch das Hinzukommen des *Philosophen* unterbrochen wird, hervor, dafs Goethe dieser Ansicht mehr zuneigt als der vom *Oheim* vertretenen. Nicht ohne Absicht läfst er daher den *Charakteristiker* geradezu gegen Lessing und — Winckelmann opponiren, indem er fortfährt: „Das ist eben das „Unglück, wenn gute Köpfe, wenn Leute von Verdienst solche fal„schen Grundsätze, die nur den Schein von Wahrheit haben, immer „allgemeiner machen ... So hat uns Lessing den Grundsatz auf„gebunden, dafs die Alten nur das Schöne gebildet, so hat uns „Winckelmann mit der stillen Gröfse der Einfalt und Ruhe ein-

[1]) Vergl. No. 220 (S. 412).

„geschläfert[1]), anstatt dafs die Kunst der Alten unter allen mög„lichen Formen erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupi„ter und Juno, bei den Genien und Grazien und verhehlen uns die „unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die struppichten Haare, „den schmutzigen Bart, die dürren Knochen, die runzlige Haut des „entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen „Brüste“. — Auf die Bemerkung, dafs solche Werke nicht aus der guten Zeit der alten Kunst herrührten, führt nun der Charakteristiker selbst den *Laokoon*, die *Niobe*, die *Dirke* als Beweise an, worin er „Empörung und Verzweiflung, erstickenden Schmerz, krampfar„tige Spannung, wüthende Zuckung, erstickende Pressung, paraly„tischen Tod“ erblickt, worauf ihn der Oheim an die „Verfasser „der Propyläen“ verweist, die „ganz entgegengesetzter Meinung“ seien, und das *Anmuthige* geltend macht, das in allen alten Kunstwerken herrsche. Der Charakteristiker erklärt dies Alles jedoch für leere Worte und „Ideal und Schönheit für einen Traum“. — Jetzt mischt sich nun auch der *Philosoph*, der schon unruhig zu werden begonnen hatte, ein. (Fast scheint Schiller damit gemeint zu sein).

Der folgende Brief rührt von diesem selbst her und schildert die Fortsetzung des Gesprächs, welches sich zwischen ihm und dem Charakteristiker fortspinnt, wobei der Oheim sich zwar ziemlich neutral verhält, im Uebrigen aber, wie seine wenigen Bemerkungen zeigen, dem jungen Philosophen, welcher schliefslich auf diesen Namen verzichtet, beistimmt. Dadurch, dafs bei Fortführung des Gesprächs der junge Philosoph bekennt, er verstehe von der bildenden Kunst nichts, wohl aber von der Poesie der Alten, und von vorn herein den vom Oheim für die erstere behaupteten Standpunkt auch für die zweite in Anspruch nimmt, wird die Frage zu einer allgemeinen und das Princip auf die Kunst als solche ausgedehnt. In diesem Gespräche spielt nun der *Charakteristiker* eine ziemlich klägliche Rolle, indem er sich eigensinnig auf seinen Standpunkt steift und keinen Gründen Gehör giebt, geschweige denn sie widerlegt. Das Wesentliche ist nun folgendes: Es giebt, trotz aller Verschiedenheiten der Künste, einen „Punkt, in welchem ihre Wirkungen sich sammeln, aus wel-

[1]) Man bemerke hier wohl die absichtliche Entstellung der Winckelmann'schen *edlen Einfalt* und *stillen Gröfse* in „stille Gröfse der Einfalt und Ruhe“, um die Behauptung des Charakterislikers eben in ihrer extremen Einseitigkeit zu zeigen, während Lessing richtig citirt wird; ferner den Unterschied zwischen dem „aufgebunden“ und „eingeschläfert“. Dafs übrigens jene Entstellung beabsichtigt ist, geht aus der späteren richtigen Citirung (im 6. Briefe) hervor, wo die Absicht fortfiel. Alle diese Feinheiten Goethe's sind durchaus für die Aufdeckung seines wahren Gedankens hervorzuheben.

„chem daher auch alle ihre Gesetze ausfliefsen, das menschliche „Gemüth“. Die Natur läfst sich vielleicht „unabhängig vom Men„schen denken, die Kunst bezieht sich nothwendig auf denselben“. Gegen den Satz des Charakteristikers, dafs, was er nicht mit dem Verstande begreife, für ihn nicht existire, wird geltend gemacht, dafs „der Mensch nicht blos ein denkendes, sondern auch ein empfin„dendes Wesen“ sei, „eine Einheit vielfacher, verbundener Kräfte, „und zu diesem Ganzen mufs das Kunstwerk reden, es mufs dieser „reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit entsprechen“. — Dann wendet sich das Gespräch auf die Natur der künstlerischen Thätigkeit. Das Nachahmen des Einzelnen gehe über in das Nachahmen der Gattung, d. h. in's Verallgemeinern[2]), in die „Darstellung „des Begriffs des Geschöpfes“ —. „Bravo“, ruft der Charakteristiker, „das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewifs charak„teristisch ausfallen“. Der Philosoph giebt dies zu, aber man müsse „weiter steigen“, was dem Charakteristiker nicht genehm ist, während der Oheim bemerkt, dafs er „zum Versuche mitgehen wolle“. Nun zeigt der Philosoph, dafs durch jene Operation des Verallgemeinerns „zwar ein Kanon entstehe, musterhaft, wissenschaftlich „schätzbar, aber nicht befriedigend für das Gemüth“. Der Mensch, als Kunstbedürftiger, sage, den alten Spruch der Elohim umdrehend: „Lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien“. Der Geist stellt an das Kunstwerk „nicht nur die Forderung, dafs es „eine beschränkte Neigung ausfülle“ (durch Nachahmung des Einzelnen), „dafs es unsere Wifsbegierde befriedige und unsere Kennt„nifs ordne“, (durch Darstellung des Gattungsbegriffs), sondern dafs es „das Höhere, was in uns liegt, erwecke“, dafs es uns veranlasse, „zu verehren und uns selbst verehrungswürdig zu fühlen“. Der Gast „fängt an nichts mehr zu verstehen“, der Oheim dagegen „glaubt einigermaafsen folgen zu können“ und will, „wie weit er „mitgehe, durch ein Beispiel zeigen“. Dies Beispiel besteht nun darin, dafs er zeigt, wie ein Künstler, wenn er einen Adler auf den Scepter Jupiters setzen wolle, sich nicht mit der Darstellung des Gattungsbegriffs *Adler* begnügen dürfe, sondern ihm Etwas geben müsse, „was er dem Jupiter selbst gab, um ihn zu einem Gott „zu machen“. Der Gast ahnt, dafs vom „hohen Styl der Griechen“ die Rede sei, den er „aber auch nur in sofern schätze, als er cha„rakteristisch“ sei; während der Philosoph hinzusetzt, dafs jener

[1]) Eigentlich ist dieser Begriff das *Idealisiren* im gewöhnlichen Sinne. Da Göthe aber das „Ideal“ im höheren Sinne braucht, müssen wir hier den Ausdruck *Verallgemeinern* anwenden. S. u.

Styl zwar eine „hohe Forderung befriedige, die aber doch noch nicht „die höchste ist“. —

Und nun kommt der wichtigste Punkt, auf den alles Andere vorbereitend abzielt und der zugleich den völligen Anschlufs Göthe's an Winckelmann bestätigt, wie wir sehen werden. Der Philosoph sagt: „Der Gattungsbegriff liefs uns kalt, das Ideal erhob uns über „uns selbst; nun aber möchten wir in uns selbst zurückkehren, wir „möchten jene frühere Neigung, die wir zum Individuum gehegt, „wieder geniefsen, ohne in jene Beschränktheit zurückzu„kehren, und wollen auch das Bedeutende, das Geisterhebende „nicht fahren lassen.“ Die Stufenfolge ist also folgende: 1. gemeine Naturnachahmung des Einzelnen (aus persönlicher Neigung zu diesem); 2. Darstellung des Gattungsbegriffs; 3. Idealisiren; 4. Individualisation — also Rückkehr zur ersten Stufe, aber durch die beiden durchlaufenen vermittelt und mit ihrem Inhalt erfüllt, der für die zweite als „das Bedeutende“, für die dritte als „das Geisteserhebende“, bestimmt wird. — Wie ist aber das Räthsel zu lösen, d. h. wie ist solche Rückkehr, wodurch „der Kreis geschlos„sen wird“, möglich? — Die Antwort lautet, ganz im Sinne Winckelmann's: durch die Schönheit. Sie ist also nicht das Ziel selbst, sondern das Mittel, wodurch dasselbe erreicht wird. Die Schönheit „giebt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, „und indem sie das Bedeutende und Hohe mildert“ (nach Winckelmann „den Ausdruck beschränkt“) und himmlischen Reiz darüber ausgiefst, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen, es ist nun wieder eine „Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns „zueignen können“. —

Zu dieser ebenso tiefen wie klaren Darlegung der Stufen der Schönheit, oder, wie Göthe es nimmt, der künstlerischen Darstellung haben wir nichts weiter als Erklärung hinzuzufügen, sondern nur zu wiederholen, dafs sie völlig im Winckelmann'schen Sinne ist. Der *Charakteristiker* freilich findet in allem Dem nichts als „son„derbare Worte, hinter denen die Herrn Philosophen sich wie hin„ter einer Aegide“ zu verstecken pflegen, beweist also seine Unfähigkeit, den Begriff des „individualisirten Ideals“ oder, wie wir es jetzt wohl fassen können: der idealisirten Individualität — denn dies ist Göthe's Höchstes — zu fassen. Merkwürdig ist dabei, dafs Göthe, obgleich er diese ganze lichtvolle und durchaus philosophische Entwicklung dem Philosophen in den Mund legt, diesen doch zugleich versichern läfst, dafs er „nicht als Philosoph gesprochen

„habe“, sondern dafs, was er gesagt, „lauter Erfahrungssachen“ gewesen seien. Dies giebt nun eine passende Veranlassung, um ein neues Moment einzuführen, welches der Philosoph in das scheinbare Paradox kleidet, dafs es „keine Erfahrung gebe, die nicht er„schaffen wird“, namentlich „gelte dies vom Künstler“. Der Gast hält ihm die Naturnachahmung des Portraitmalers entgegen, worauf jener einfach erwiedert, „kein Portrait könne taugen, wenn es der „Maler nicht im eigentlichsten Sinne erschafft“. Für uns ist klar, was er meint, nämlich dafs auch beim Portraitiren es sich nicht um die zufällige, momentane Erscheinung handele, sondern um das allgemeine, geistige Wesen der Menschen; für den Charakteristiker ist dies aber „zu toll“, so dafs er aufspringt und fortläuft. Schliefslich erhält er dann noch eine Strafe für seine Ableugnung des Ideals. Er hat nämlich die Magd, welche ihm aus dem Hause geleuchtet, ein „schönes Kind“ genannt, worüber diese sehr erfreut ist; dazu bemerkt denn der Philosoph: „Ja! das kann Einem leicht passiren, „der das Ideal verleugnet, dafs er das Gemeine für schön erklärt!“ —

Hiemit ist die eigentliche Untersuchung über das Schöne beendet, die übrigen Briefe beschäftigen sich nun mit einer zum Theil humoristisch-gemeinten Klassifikation der Arten, auf welche die Kunst — und zwar sowohl seitens der Künstler als seitens der Aesthetiker — geübt, resp. angeschaut wird. Es werden drei Paar Gegensätze, d. h. sechs „Eigenschaften“ angeführt, welche im Ganzen den oben entwickelten Stufen entsprechen. Auf der einen Seite stehen die *Nachahmer*, die *Charakteristiker* und die *Kleinkünstler*, auf der andern Seite die *Imaginanten* (als Gegensatz der Nachahmer), die *Undulisten* (als Gegensatz zu den Charakteristikern) und die *Skizzisten* (als Gegensatz zu den Kleinkünstlern). Diese werden alle näher beleuchtet, die Nachahmer arten in „Kopisten“, die Imaginanten in „Poetisirer“, „Scheinmänner“, „Phantomisten“ und „Nebulisten“ („Schwebler“ und „Nebler“) aus, die Charakteristiker werden vom Oheim höflicherweise nur als „Rigoristen“, vom Philosophen aber auch als „Skelettisten“, „Winkler“, „Steife“ bezeichnet, die Undulisten seien „Schlängler“, denen die Bedeutung und Kraft mangele, die Kleinkünstler verirren sich zum Extreme der „Mignaturisten“, „Pünktler“ und „Punktirer“, die Skizzisten dagegen, zu denen sich der Oheim selbst rechnet, kommen am besten weg; denn obschon sie getadelt werden, weil „die bildende Kunst „nicht nur durch den äufsern Sinn zum Geiste sprechen, sondern „den äufsern Sinn befriedigen solle“, erhalten sie doch keinen Spottnamen.

Nun wird gezeigt, dafs schon eine theilweise Verbindung der einzelnen Rubriken, z. B. des Nachahmers mit dem Kleinkünstler, des Skizzisten mit dem Imaginanten, des Undulisten mit dem Phantomisten u. s. f. „ein Werk höherer Art hervorbringe als völ„lige Einseitigkeit“, dafs aber „nur durch die Verbindung aller sechs „der echte Liebhaber und der vollendete Künstler entstehe“. Endlich wird darauf aufmerksam gemacht, wie „die eine Hälfte des „halben Duzent es zu ernst und ängstlich nehme, die andere zu „leicht und lose“, und dies führt auf eine Abstraction der beiden Momente des *Ernstes* und des *Spiels* in der Kunst, aus deren Kombination und Entgegenstellung schliefslich ein Art Schema konstruirt wird, das für sich selbst spricht, und das wir hier mittheilen wollen:

Ernst (allein)	**Ernst und Spiel** (verbunden)	**Spiel** (allein)
Individuelle Neigung	Ausbildung in's Allgemeine	Individuelle Neigung
Manier	Styl	Manier
Nachahmer	Kunstwahrheit	Imaginanten[1])
Charakteristiker	Schönheit	Undulisten
Kleinkünstler	Vollendung	Skizzisten

258. Damit schliefst *Der Sammler und die Seinen*, und in der That ist auch Alles darin enthalten, was als Goethe's eigentliche Meinung betrachtet werden darf. Der Kern des Ganzen bleibt jene dem Philosophen in den Mund gelegte Kreisbewegung der vier Stufen[2]), deren Bewegungsprincip das *Gemüth* und deren fester Mittelpunkt die *Schönheit* ist. Werfen wir noch einen Blick auf die obige Tafel, um in Goethe's Sinn einige praktische Konsequenzen daraus zu ziehen, so geht einmal daraus hervor, dafs der Gegensatz zwischen *Ernst* und *Spiel* nichts Anderes bedeutet als die Doppelseitigkeit der künstlerischen Thätigkeit, welche freie Erfindung mit Naturgebundenheit, Idee mit Wirklichkeit verbindet: darum stehen der „Nachahmer“, der „Charakteristiker“ und der „Kleinkünstler“ als die Repräsentanten des Ernstes auf der Seite der Naturgebundenheit, der „Imaginant“, der „Undulist“ und der „Skizzist“ als die Vertreter des Spiels auf der Seite der Freiheit. Die Versöhnung zwischen der blofsen Naturwahrheit und der künstlerischen Freiheit ist die *Kunstwahrheit*, die der Charakteristik und der flüssigen Form die *Schönheit*, die der Skizzirung, als des geistigen Elements der Komposition, und der Detailausführung die *Vollendung*. Hier, in der Mitte, liegt also immer die Wahrheit, deswegen wird Das, was in den Ertremen *Manier* bleibt, hier Styl, d. h. echtes Kunstprincip.

---

[1]) Im Text steht „Phantomisten“, aber dies ist nur das Extrem der Imaginanten und daher durch diese zu ersetzen. — [2]) No. 256.

Man wird gestehen müssen, daſs innerhalb des bestimmten Kreises, auf den die Göthe'sche Kunstanschauung, wie die Winckelmann'sche, sich beschränkt, nämlich der plastischen Schönheitsform — denn, wie er auch diese Gesetze als allgemeine, für alle Künste gültige hinstellt, so schwebt ihm dieses Princip doch stets vor Augen — kaum Etwas Vollständigeres und Passenderes aufgestellt werden kann; und so ist denn Göthe als der eigentliche Vollender der zweiten, durch Winckelmann begründeten Stufe der deutschen Aesthetik zu betrachten. Sollen wir uns noch schlieſslich über die ziemlich müſsige Frage, welche gleichwohl ernsthaft aufgeworfen ist, aussprechen, wie viel von den in den *Propyläen* und den sonstigen ästhetischen Abhandlungen Göthe's enthaltenen einzelnen Gedanken und weiteren Ausführungen sein besonderes Eigenthum, und wie viel etwa davon auf Meyer u. A. zu setzen sei — eine ganz ähnliche Frage ist ja auch bei Winckelmann hinsichtlich Oeser's, Hagedorn's u. s. f. erhoben worden — so bemerken wir, daſs in gewisser Weise jeder Mensch von Einem und dem Andern empfängt, und wäre es auch nur eine Anregung, die er erhielte. Hier aber handelt es sich um Goethe's Ansicht, gleichviel auf welche Weise er dazu gekommen, und um die Form, in der er sie ausgesprochen hat. Alles Uebrige ist vollkommen gleichgültig und zeugt nur von einem Miſsverstehen der Sache.

Was nun aber das Weitere betrifft, so ist jetzt die erwähnte Beschränkung seines Kunstanschauens auf die plastische Schönheitsform einmal und zweitens auf die Kunstschönheit überhaupt aufzuheben und so der auf dem *Schönen* als allgemeinem Begriff noch immer ruhende Bann zu lösen. Hiezu aber war erforderlich, daſs der Begriff des Schönen schlechthin als Begriff — abgesehen selbst von seiner ersten Differenz als Naturschönheit und Kunstschönheit — gefaſst und seinen Momenten nach bestimmt wurde. Dies machte aber wieder, da eben sowohl von Natur als von Kunst zu abstrahiren, also kein Objekt vorhanden war, in und an welchem der Begriff aufgesucht werden konnte, ein Zurückgehen auf den die Schönheit anschauenden und empfindenden Geist selbst nöthig, oder: es muſste die Natur der Schönheits*empfindung*, ihre Ursachen und Formen, im Subjekt selbst erforscht werden.

Dies ist nun die Aufgabe, welche Kant in seiner „Kritik der Urtheilskraft“ zu lösen versuchte.

Recapitulation.

§ 31. Nach den vorläufigen Betrachtungen, welche einerseits die Engländer und Schotten, andrerseits die Franzosen, Italiener und Holländer über einige Grundbegriffe und besondere Seiten des ästhetischen Gebiets anstellten, wurde in Deutschland die Aesthetik durch Baumgarten um die Mitte des 18. Jahrhunderts zuerst als eine in sich abgeschlossene philosophische Wissenschaft bearbeitet. Die aus dem Princip der Leibnitz'schen Philosophie hervorgegangene Schematisirung des gesammten Denkinhalts durch Wolff bot in der von Leibnitz aufgestellten Stufenleiter zwischen den völlig unbewuſsten Perceptionen und den völlig bewuſsten Apperceptionen in dem Begriff der *undeutlichen Vorstellungen* einen Grund dar, um in dem Wolff'schen System der philosophischen Disciplinen eine Lücke zu entdecken, die nun durch die Baumgarten'sche *Aesthetik* als „Theorie der Empfindungen“ ausgefüllt werden sollte.

§ 32. Von diesem zwar schematisch motivirten, an sich aber ganz unvermittelten Anfang aus entwickelte sich nun die deutsche Aesthetik, ähnlich wie die antike und nach demselben Gesetz, in einem dreifachen Stufengange. — Auf der allgemeinen Basis der Reflexion, welche die gemeinsame Form der Philosophie des 18. Jahrhunderts ist, repräsentirt so die Baumgarten'sche Aesthetik, als schlechthin von der Voraussetzung einerseits der schematischen Form, andrerseits des gegebenen Stoffs ausgehend, die Stufe der Intuitivität. — Durch Aufhebung dieser Unmittelbarkeit, d. h. der schematischen Form wie der Voraussetzung des gegebenen Stoffs, wird dann auf der zweiten Stufe die Aesthetik durch Winckelmann und

tismus ist, so dürfte die Kant'sche Philosophie, welche jene endlichen Verstandesbestimmungen nicht aufhebt, um sie von Neuem in spekulativer Weise zu entwickeln, sondern bestehen läfst, als subjektiver Dogmatismus zu charakterisiren sein[1]). Die Behauptung, dafs das *Ding an sich* unerkennbar sei, bleibt ebenso unbewiesen und blofse Annahme als die gegensätzliche Behauptung der Empiriker, dafs alles Erkennen sich auf Erfahrung zurückführen lasse. — Was den Dogmatismus Kant's im Verhältnifs zu dem der Verstandesmetaphysik betrifft, so ging diese von dem Gegensatz des Seins und Denkens aus, indem sie letzteres in den Stand zu setzen suchte, sich des ersteren zu bemächtigen. Derselbe Gegensatz haftet aber auch der Kant'schen Philosophie an, nur dafs hier das Denken als negativ gegen das Sein gesetzt, nämlich das *Ding an sich* als unerkennbar erklärt wird. Nicht zwar in skeptischer Weise, denn das *Ding an sich* bleibt bestehen, nur dafs es für uns nicht erkennbar sei, d. h. dafs zwischen beiden Entgegengesetzten ein unausfüllbarer Abgrund existire. Dies ist das Allgemeine. Aber auch im Besondern zeigt sich der Kant'sche Kriticismus durchaus als mit Voraussetzungen bestimmter Art behaftet; z. B. wenn er, dessen ganze Tendenz in der Untersuchung über die Natur des Erkennens beruht, bei der Frage nach der verschiedenen Stellung des Subjekts zu der objektiven Welt, d. h. zu den blofsen Erscheinungsweisen derselben, einfach auf die allgemeine Logik zurückgeht, welche „folgende Arten des Urtheils" aufführe, und aus diesen unvermittelt übernommenen *Denkformen*, ihnen entsprechend, die Kategorien des Erkennens ableitet, welche bekanntlich (auch für die Aesthetik ist dies zu bemerken) in die der *Quantität*, *Qualität*, *Relation* und *Modalität* zerfallen. Und diese Formen, obgleich unvermittelt aus den „Arten des Urtheils" der alten Logik abstrahirt, haben bei Kant eine so allgemeine und durchgreifende Geltungskraft, dafs er sie überall, selbst — wie in der Aesthetik — mit ganz unnützem Zwang, zur Anwendung bringt.[2]) — Wir müssen uns hier mit diesen Andeutungen begnügen; sie dürften indefs vorläufig genügen, um als Beläge dafür zu gelten, dafs, wenn Kant, durch seinen wunderbaren philosophischen Instinkt geleitet, hinsichtlich der Substanz seines Philosophirens oft in spekulativer Weise die Wahrheit fafste, er doch durch die Form, in welche er den spekulativen Gedanken einschnürte,

[1]) Vergl. Hegel *Geschichte der Philosophie* III. S. 503. Hegel nennt daher sogar die Kant'sche Philosophie „die methodisch gemachte Aufklärung", weil sie das Wissen als subjektives und endliches Erkennen festhalte. — [2]) Hegel a. a. O. S. 514: „Indem Kant sagt, eine Vorstellung kann sich mir als Accidentelles, als Ursache, Wirkung, als Vielheit, Einheit u. s. f. bestimmen, so haben wir damit die ganze Verstandesmetaphysik.

entschieden auf dem Standpunkt des verständigen Reflektirens verharrte; und dafs, wenn er — wie früher bemerkt wurde[1]) mit dem einen Fufs bereits darüber hinaus war — er mit dem andern entschieden noch auf dem Boden der Reflexion stand.

§ 44. I. Kant.

Allgemeine Orientirung über die Stellung Kant's zu Baumgarten und zu Winckelmann und Lessing.

260. Immanuel Kant ist 1724 zu Königsberg geboren und starb daselbst, 80 Jahr alt, im Jahre 1804, ohne jemals über das Weichbild seiner Vaterstadt hinausgekommen zu sein. Er studirte anfangs Theologie, habilitirte sich 1755 an der Albertina und wurde 1770 zum Professor der Logik ernannt, in welcher Eigenschaft er bis zu seinem Ende verblieb, obschon er in den letzten Jahren das Kollegienlesen aufgab.

Zur allgemeinen Orientirung über seine „Kritik der Urtheilskraft", deren erster Theil die Aesthetik umfafst, sowie über sein allgemeines philosophisches System ist bei der Charakteristik Herder's das ganz Allgemeine mitgetheilt[2]). Seine Stellung zu den voraufgehenden Stufen, namentlich zu Winckelmann und Lessing, ist ebenfalls schon berührt[3]); es mag daher in letzterer Beziehung hier nur noch daran erinnert werden, dafs sein Kriticismus von der systemlosen, aber auf dem objektiven Boden der Kunstschönheit des Alterthums fufsenden Kritik der zweiten Stufe sich wieder abwandte, um sich lediglich auf den Standpunkt des subjektiven Erkennens zu stellen und aus dessen Natur die Formen und Gesetze des Schönen zu abstrahiren. Hiedurch kam er gegen jene objektive Kritik in eine Opposition, welche — und dies ist bezeichnend — in derselben Indifferenz und absichtlichen Ignorirung derselben bestand, mit welcher die objektive Kritik Winckelmann's und Lessing's ihrerseits sich zu der ihr voraufgehenden Stufe der Baumgarten'schen metaphysischen Aesthetik verhalten hatte. Als charakteristisch für diese Stellung Kant's ist daher hervorzuheben, dafs Lessing's Name, mit Batteux zusammen, nur ein einziges Mal in seiner „Kritik der Urtheilskraft", und blos ganz gelegentlich, erwähnt wird, während er sonst sich auch nicht einmal den Anschein giebt, als habe er irgend eine Kenntnifs von Dem, was er (Lessing) und Winckelmann für die Aesthetik geleistet. Gegen die „verworrene Erkenntnifs" Baumgarten's tritt er dagegen in bestimmte Opposition.

[1]) S. No. 192. — [2]) S. No. 243. — [3]) S. No. 192.

weil es ihm dabei mit Recht zunächst auf den einfachen Unterschied zwischen dem Princip der objektiv schönen Erscheinung und dem der schönen Innerlichkeit ankommt. Wenn nun auch hierin allerdings der allgemeinste Gegensatz zwischen dem Antiken und dem Modernen überhaupt besteht, so denkt doch Schiller keineswegs bei dem *Sentimentalen* an das sogenannte Romantische allein; sondern es ist eben die reflektirte Innerlichkeit, die Empfindung, das subjektive Sentiment und dessen Ausdrucksform gegenüber der plastischen Unmittelbarkeit der Antike und deren künstlerischer Objektivität, was er im Auge hat.

Jenes Moment der Hinneigung — um nicht zu sagen: Beschränkung — des ästhetischen Reflektirens auf die Poesie ist nun für diese ganze Richtung sowie für die sich daran anschliefsende, mit Recht *romantisch* zu nennende der beiden Schlegel, gegenüber aller sonstigen Unterscheidung, so bestimmend, dafs in ihm geradezu eine Umkehrung der Tendenz der durch Winckelmann begründeten Richtung liegt: dort, bei Winckelmann, ist es eben die antike Kunstanschauung, d. h. das plastische Schönheitsgesetz, welches auf alle anderen Künste als maafsgebend angewandt werden sollte; hier, bei der nachkantischen Popular-Aesthetik, ist es das poetische Schönheitsgesetz, mit dem nun auch alle übrigen Künste gemessen werden. Wenn nun hierin hinsichtlich der geschichtlichen Entwicklung ein Fortschritt gegen die Einseitigkeit des Winckelmann'schen Standpunkts erkennbar ist, so ist doch anderseits nicht zu vergessen, dafs derselbe nur dadurch erzielt wurde, dafs man zunächst in eine ähnliche, wenn auch entgegengesetzte Einseitigkeit verfiel. Um das Wesen dieses Fortschritts sowohl, wie die in ihm liegende Einseitigkeit zu erklären, müssen wir jene beiden Momente schärfer zu fassen versuchen. Wenn man nämlich die mannigfachen Vergleichungspunkte derselben auf ihre einfachen Elemente zurückführt, so erkennt man, dafs darin der schlichte Gegensatz von Gestalt und Seele, d. h. von Aeufserlichkeit und Innerlichkeit, liegt, welche in beiden Richtungen zum einheitlichen Begriff des Kunstschönen sich verbinden sollen. Sie werden auch in beiden wirklich verbunden, aber so, dafs dasjenige Moment, was in der einen die Hauptsache ist, in der andern als Nebensache erscheint und umgekehrt: dort (bei Winckelmann und Göthe) ist es die „ausdrucksvolle (be-„deutungsvolle) Schönheit", hier das „schön Ausgedrückte", was als Ziel gesetzt ist. Aus diesem Gegensatz erklärt es sich nun, warum bei Winckelmann gerade die Skulptur, d. h. die Kunst der äufserlichen Schönheitsgestaltung, bei den Kantianern da-

gegen die Poesie, d. h. die über die reichsten und mannigfaltigsten Mittel des Ausdrucks gebietende Kunst es ist, die nicht nur als die höchste, sondern auch als diejenige Kunstgattung genommen wurde, welche allen übrigen Künsten die Gesetze vorzuschreiben habe. Die specifische Natur jeder Gattung wurde daher auf dieser Seite fast ebenso sehr mifsverstanden, wie damals, als man in der *menschlichen Gestalt* nicht nur die höchste, sondern auch die einzig wahre Schönheit erkennen wollte. — Gleichwohl darf nicht verkannt werden, dafs in einer Beziehung die nachkantische Popularphilosophie gegen die vorkantische Aesthetik im Vortheil ist und einen bedeutenden Fortschritt bezeichnet, nämlich darin, dafs die Poesie in der That in der organischen Gliederung der Künste als die höchste nicht nur, sondern auch als die umfangreichste, die Principien aller andern als Momente in sich enthaltende Kunstgattung dasteht und insofern — wenn man sich einmal, statt auf die Basis des allgemeinen Begriffs *Kunst*, auf die einer besondern Kunst stellen wollte — in berechtigterer Weise den Maafsstab für die Beurtheilung der Künste abzugeben im Stande war.

293. Dies einmal festgestellt — die Richtigkeit davon wird sich bei der Betrachtung der einzelnen Aesthetiker dieser Klasse zu ergeben haben —, kann es nun nicht mehr auffallen, wenn — in scheinbarem Widerspruch damit — bei Einzelnen eine zuweilen forcirt erscheinende Sympathie für die Antike (im plastischen Sinn) auftaucht, gleichsam als hätte man eine Scheu davor gehabt, sich der eigentlich davon ablenkenden Neigung zum Modernen ausschliefslich hinzugeben, wie denn z. B. Schiller aus einem solchen reagirenden Drange die *Braut von Messina* schrieb und auch manche seiner schönsten Gedichte, wie *die Götter Griechenlands* und ähnliche, schuf, die trotz Allem, was man sagen mag, wenn man sie mit der *Iphigenie* von Göthe vergleicht, schon durch die sentimentale Klage über den Untergang der antiken Welt, wesentlich das Gepräge eines auf modernem Boden gewachsenen, d. h. reflexionsmäfsigen Subjektivismus tragen. Wir haben — vielleicht ist dies nicht unnöthig zu bemerken — hier natürlich nur die ästhetische Seite der Frage im Auge und nehmen uns keineswegs heraus, damit irgend eine Werthbestimmung der erwähnten Dichtungen andeuten zu wollen; es ist vielmehr nur der Versuch, dieselben gleichsam psychologisch als Folgen einer natürlichen Reaction der wesentlich modernen Richtung gegen sich selbst zu erklären. In ähnlicher Weise finden wir bei Wilhelm v. Humboldt solche antikisirenden Velleitäten, die theilweise soweit gehen, dafs er sich bis zum

Evangelium der hermaphroditischen Idealschönheit Winckelmann's verirrt[1]). Der einzige Jean Paul ist vielleicht ganz frei davon oder konsequent genug, es auch zu scheinen. Alle diese Thatsachen, vielleicht aber am meisten die, dafs das Wort *modern* seine gehässige Bedeutung grade diesen ersten Rittern der modernen Kunstanschauung verdankt[2]), beweisen, im Verein mit den mehrentheils schiefen Vorstellungen über die modernen Aufgaben der bildenden Kunst, dafs die nachkantische Popularästhetik einen freien und wahrhaft allgemeinen Boden für die Kunstanschauung zu gewinnen noch nicht im Stande war, sondern dafs sie, an der Hand des Kant'schen kritischen Subjektivismus, zwar zu einem Gegensatz gegen den formalen Objektivismus der Winckelmann-Lessing'schen Stufe fortzugehen, in diesem Gegensatz jedoch im Grunde nur eine Seite der modernen Kunstanschauung zur Geltung zu bringen vermochte.

§ 48. I. Schiller. (1759—1805.)

Allgemeiner Standpunkt.

294. Der reinste und philosophisch-gebildetste Vertreter der nachkantischen Popularästhetik ist ohne Frage Schiller. Bei seiner Betrachtung haben wir um so mehr Anlafs, daran zu erinnern, dafs wir es hier weder mit dem Dichter noch mit dem Menschen, sondern lediglich mit dem Aesthetiker zu thun haben, als er selbst sich nur allzugeneigt zeigt, in seinen ästhetischen Reflexionen trotz aller, zuweilen sogar trocknen philosophischen Erörterung sowohl den empfindenden Menschen, wie den vorstellenden Dichter — statt des reinen Denkers — mitsprechen zu lassen, und weil ohnehin seine Biographen und Charakterschilderer immer nur den ganzen Schiller und nicht nur diesen, sondern auch die ganze weitverzweigte Umgebung, in welcher er lebte und wirkte, kurz sein Gesammtbild darzustellen pflegen. Nun scheint es allerdings plausibel, dafs man eben den *ganzen Schiller* in's Auge zu fassen habe, um eine bestimmte Seite desselben richtig zu verstehen. Vom Gesichtspunkt biographischer Charakterisirung mag diese Forderung gewifs berechtigt sein, weil es sich dabei ebenso sehr, ja fast noch mehr darum handelt, zu zeigen, wie er nach allen Richtungen hin

[1]) Siehe oben S. 410 und später No. 370 ff. — [2]) So sagt Wilh. v. Humboldt in seinem Bericht über den *Verein der Kunstfreunde im Preufsischen Staate* (1828) s. W. Bd. III. S. 341: „Jede Zeit schafft sich ihren eignen Charakter . . . nur das Moderne, was dem einfachen, naturwahren und rein künstlerischen Sinn des Alterthums widerstrebt, mufs mit Strenge zurückgewiesen werden u. s. f."

Das wurde, was er geworden, als was er in einer bestimmten Beziehung war, d. h. was er positiv nach einer Richtung hin leistete.

Es ist gewifs interessant, die genetische Entwicklung eines grofsen Geistes und Charakters zu verfolgen. Die Wissenschaft aber fragt nicht sowohl nach den Details solcher Genesis als nach ihren Resultaten; auch für uns handelt es sich in erster Linie um die Prüfung dieser wissenschaftlichen Resultate für die Geschichte der Aesthetik, welche sich an den Namen *Schiller* knüpfen und in zweiter erst um solche Details, die als bestimmend für diese Resultate erscheinen[1]). Zweitens aber mufs diese Prüfung eine objektive sein, kein blofses eklektisches Darüber-hin-Reflektiren, wie es heut zu Tage Unsitte geworden, so dafs der Leser schliefslich wohl erfährt (oder auch nicht), was der Verfasser über Schiller denkt, aber nicht, was Schiller selber gedacht hat. Drittens aber darf sich andererseits die Darstellung der Gedanken Schiller's auch nicht auf ein kritikloses Excerpiren seiner Abhandlungen beschränken, sondern sie mufs Das, was Schiller in seinen vielen einzelnen ästhetischen Aufsätzen und theilweise auch in seinen Gedichten, seinen Briefen u. s. f. erörtert, im Zusammenhange begreifen, um in dem Geiste dieses Zusammenhanges ein treues Abbild seiner Gedanken zu geben. Diese Punkte sind es, welche uns bei der Betrachtung der Schiller'schen Aesthetik zur Richtschnur dienen werden.

Der Nachweis nun, dafs Schiller *Kantianer* gewesen, scheint — schon weil er sich selbst als solchen bekennt, wenn nicht seine ganze Denkweise es bethätigte — weniger nöthig, als die Aufzeigung des Punktes, bis zu welchem er es nur gewesen, d. h. inwiefern er über Kant hinausgegangen, oder doch von ihm abgewichen. Können wir uns daher hinsichtlich des ersten Punktes kurz fassen, so wird der zweite unsre Aufmerksamkeit um so mehr in Anspruch zu nehmen haben. Es scheint daher geboten, da Schiller kein zusammenhängendes System der Aesthetik aufgestellt, sondern nur einzelne abhandelnde Erörterungen über ästhetische Fragen geschrieben, wozu dann noch seine *Gedichte*, seine *Briefe an Göthe*, *Körner*, *Wilhelm v. Humboldt* u. s. f. kommen, bei der Darstellung seiner Gedanken im Allgemeinen denselben Gang der Entwicklung

[1]) Ja, es wäre noch die Frage, ob es dem *Gesammtbilde* eines solchen Mannes nicht vielleicht zuträglicher wäre, wenn über die einzelnen wesentlichen Seiten seiner Thätigkeit gleichsam monographische Detailuntersuchungen angestellt würden, und zwar von verschiedenen, für jede Seite besonders geeigneten Forschern. Schon die genaue Prüfung einer einzelnen von den mannigfachen Seiten seines Geistes hat ihre grofsen Schwierigkeiten, um wie viel mehr die der Totalität derselben.

zu beobachten, der durch die Kant'sche Aesthetik gegeben ist; d. h. es werden in Frage kommen:

(1) in metaphysischer Beziehung: a) seine Ansichten über die *Erkenntnifsvermögen* und deren Verhältnifs zu einander, b) über die objektiven Kategorien des *Angenehmen, Guten, Schönen, Erhabenen*;

(2) in anthropologischer Beziehung: a) seine Theorie von der *ästhetischen Erziehung des Menschen*, b) seine Gedanken über die ethische Schönheit in ihrem Gegensatz von *Anmuth* und *Würde*; endlich

(3) in kunstphilosophischer Beziehung, anknüpfend an das letztere Moment: die Begriffe des *Künstlerischen*, der *Kunst* und der *Künste*.

Die einzelnen Punkte dieser Eintheilung sind nicht auch einzeln von ihm behandelt, sondern, obwohl mit Hervorhebung des einen oder andern, eigentlich meist alle zusammen, weil er für jedes Thema stets einen möglichst allgemeinen Ausgangspunkt sucht und daher öfters dieselben Begriffe von verschiedenen Gesichtspunkten erörtert. Es ist dabei nicht zu vermeiden, dafs er zuweilen sich zu widersprechen scheint; allein in den meisten Fällen sind diese Widersprüche nur scheinbar, sofern an einem und demselben Begriff nur differente Seiten hervorgehoben sind, diese aber mit dem allgemeinen Begriff bezeichnet werden. Eine systematische Darstellung seiner Aesthetik ist deshalb nicht ohne Schwierigkeiten. Im Uebrigen wird man die Bemerkung machen, dafs, wenn die ersten der oben erwähnten Punkte seine kantische Grundanschauung deutlich hervortreten lassen, die anderen seine Freiheit davon desto entschiedener offenbaren. Er selbst sagt darüber (im Anfang seiner *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*): „Zwar will ich „Ihnen nicht verbergen, dafs es gröfstentheils Kantische Grundsätze „sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen beruhen werden; „aber meinem Unvermögen, nicht jenen Grundsätzen, schreiben Sie „es zu, wenn Sie im Laufe dieser Untersuchungen an irgend eine „besondere philosophische Schule erinnert werden sollten. Nein, die „Freiheit ihres Geistes soll mir unverletzlich sein". Und in der That, er hat sich diese Freiheit, nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt — bei aller sich offenbarenden Hochachtung vor dem Meister — völlig und der Art bewahrt, dafs er in wesentlichen Punkten weit über ihn hinausgegangen ist. Dies ist namentlich hinsichtlich der konkreten Fassung des Schönheitsbegriffs, sowohl in Bezug auf dessen anthropologische Bedeutung als auf seine

künstlerische Werthbestimmung und Gliederung der Fall. Aufserdem ist noch hinsichtlich seiner Stellung zu Kant die Bemerkung zu wiederholen, dafs in den ästhetischen Reflexionen Schiller's der anthropologische Gesichtspunkt und neben ihm der künstlerische, und zwar in dem specifischen Sinne des *poetischen*, vorwaltet. Die metaphysischen Fragen z. B. behandelt er gleichsam psychologisch; bei *Anmuth*, *Würde* u. s. f. denkt er zunächst nicht an diese Eigenschaften als Formen der Schönheit überhaupt und näher der künstlerischen Gestaltung, sondern immer in ihrer Beziehung auf den lebendigen Menschen als Ausdrucksweisen seines beseelten Inneren, bei dem *Pathos*, dem *Naiven*, dem *Tragischen* u. s. f. hat er ausschliefslich die Poesie im Auge. Ueber die bildenden Künste spricht er höchst selten, nur einmal äufsert er sich etwas ausführlicher über Landschaftsmalerei, und auch hier nur gelegentlich der landschaftlichen Dichtung (in der Besprechung von Matthisons Gedichten) und durchaus vergleichsweise. — Wir geben hier am Schlufs der allgemeinen Einleitung der besseren Uebersicht halber ein nach der Zeit ihres Erscheinens geordnetes Verzeichnifs seiner Abhandlungen:

1. *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* zuerst abgedruckt in der *Neuen Thalia*. 1792. (*Schillers Werke*, Bd. XI. S. 509—530.)
2. *Ueber die tragische Kunst. N. Th.* 1792. (*Sch. W.* XI. S. 531—564.)
3. *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände. N. Th.* 1793. (*Sch. W.* XI. S. 565—594.)
4. *Ueber das Pathetische. N. Th.* 1793. (*Sch. W.* XI. S. 470—508.)
5. *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen.* Zuerst abgedruckt in den *Horen* 1795. (*Sch. W.* XII. 158—195.)
6. *Ueber Anmuth und Würde. N. Th.* 1795. (*Sch. W.* XI. S. 382—469.)
7. *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen.* In einer Reihe von Briefen (An den Herzog von Holstein-Augustenburg), zuerst abgedruckt in den *Horen* 1795. (*Sch. W.* XII. S. 1—157.)
8. *Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten.* (*Sch. W.* XII. 332—345.)
9. *Ueber naive und sentimentale Dichtung. Horen* 1795, 1796. (*Sch. W.* XII. 196—331.)

10. *Ueber das Erhabene.* 1801. (*Sch. W.* XII. S. 346—369.)
11. *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst.* 1802. (*Sch. W.* XII. S. 370—379.)
12. *An den Herausgeber der Propyläen.* (*Sch. W.* XII. S. 380—396.)
13. *Ueber Matthisons Gedichte.* (*Sch. W.* XII. S. 443—468.)

Hiezu können dann noch von seinen Gedichten hinzugezogen werden:

14. *Die Götter Griechenlands,* 15. *Die Künstler,* 16. *Die Ideale,* 17. *Das Ideal und das Leben,* sowie einige Epigramme. Die bezüglichen Stellen derselben werden wir an den betreffenden Orten einfügen. — Wir bemerken in Betreff der Citate, dafs die Seitenzahlen sich auf die Oktavausgabe seiner Werke vom Jahre 1836 beziehen.

---

295. Zunächst ist nun hinsichtlich seines allgemeinen Standpunkts der Punkt in's Auge zu fassen, in welchem Schiller in Bezug auf die bestimmte Form seines Philosophirens sich von Kant — und zwar mit Bewufstsein über diesen Unterschied — trennt. Dieser Punkt ist insofern von Wichtigkeit, als die besondere Vorstellung, welche Schiller vom Wesen der Philosophie hat, der eigentliche Grund und Boden ist, in welchem alle seine philosophischen Ueberzeugungen und auch seine philosophischen Schwächen wurzeln. Hören wir also vorerst seine Ansicht über die verschiedenen intellektuellen Vermögen des Menschen im Allgemeinen. Am entschiedensten spricht er sich über das Verhältnifs von *Verstand, Phantasie, Dichtungskraft* u. s. f. in den ernsteren Xenien, welche unter dem Titel *Votivtafeln* (Tabulae votivae) im Göthe-Schiller'schen *Musenalmanach* von 1795 zusammengestellt erschienen, aus. Ueber den Verstand sagt er:

„Bilden kann wohl der Verstand, doch der todte kann nicht beseelen;
„Aus dem Lebendigen quillt alles Lebendige nur".

Dieser *todten* Bildungskraft steht nun die Phantasie als *gestaltungsloses* Schaffen gegenüber:

„Schaffen wohl kann sie den Stoff, doch die wilde kann nicht gestalten,
„Aus dem Harmonischen quillt alles Harmonische nur".

Hier steht ferner das *Lebendige* dem *Harmonischen* gegenüber, so dafs also nach der positiven Seite hin der Phantasie das stoffliche Schaffen, dem Verstand das harmonische Gestalten zufallen zu sollen scheint. Um diesem Mifsverständnifs vorzubeugen, stellt

er in einem dritten Epigramm, überschrieben Dichtungskraft, diese als ein drittes Vermögen auf, welches beide Thätigkeiten vereinige:

„Dafs dein Leben Gestalt, dein Gedanke Leben gewinne,
„Lafs' die belebende Kraft stets auch die bildende sein".

In der That sind, wenn der *Verstand* als bildende Kraft ohne Inhalt, die *Phantasie* als schaffende Kraft ohne Gestaltung gefafst wird, beide nur negativ; denn ein formloses Schaffen ist ebenso negativ wie ein inhaltsloses Gestalten. Erst in der *Dichtungskraft* sieht Schiller die konkrete Einheit des Gegensatzes als inhaltsvolles Bilden und harmonisches Schaffen erreicht. Um hierüber keinen Zweifel zu lassen, fafst er den Gegensatz und seine Vermittlung noch einmal in folgenden Gedanken zusammen:

Der Genius.

„Wiederholen zwar kann der *Verstand*, was da schon gewesen,
„Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach;
„Ueber Natur hinaus baut die *Vernunft*, doch nur in das Leere,
„Du nur, *Genius*, wahrst in der Natur die Natur".

Für *Vernunft* sollte eigentlich Phantasie stehen. Denn „Vernunft" fafst sonst Schiller ganz im Sinne Kant's als das praktische Vermögen der sittlichen Freiheitsbestimmung des Menschen, und schwerlich würde grade er, der überall die sittliche Freiheit mit der ästhetischen zu vermitteln sich angelegen sein läfst, das Bauen des Reiches sittlicher Freiheit, welches allerdings über die Natur hinausgeht, als ein *Bauen in's Leere* bezeichnen wollen.

296. Wir könnten diese Citate noch vielfach vermehren, doch mögen die gegebenen genügen, um Schiller's Ansicht über die verschiedenen Vermögen und deren Werthschätzung zu charakterisiren. Es bleibt jetzt noch aufzuzeigen, wie er seine Stellung zu Kant selber auffafst. Hierin kommt er uns mit einer Aeufserung in dem ersten Briefe *Ueber ästhetische Erziehung* entgegen, welche besonders auch deshalb von Interesse ist, weil sie zunächst den Beweis liefert, dafs Schiller das Philosophiren nicht als die selbstschöpferische Thätigkeit der denkenden Vernunft, in welcher der Gegensatz des analytischen und synthetischen Reflektirens aufgehoben ist, sondern wesentlich nur als kritische Analyse, d. h. als auflösende Thätigkeit des reflektirenden Verstandes, auffafst. Zweitens ersehen wir daraus, dafs ihm diese Form der kritischen Reflexion für die volle Erkenntnifs des Wahren nicht genügt, dafs er jedoch die Ausfüllung der Lücke noch nicht von dem spekulativen Denken, sondern theoretisch

von der Intuition des Gefühls, praktisch von Dem, was er *Genius*, d. h. dichterisch schaffende Kraft, nennt, erwartet.

„Ueber diejenigen Ideen“ — sagt er in dem erwähnten Briefe — „welche in dem praktischen Theil des Kant'schen Systems die „herrschenden sind, sind nur die Philosophen entzweit, aber die „Menschen, ich getraue es mir zu beweisen, von jeher einig ge„wesen. Man befreie sie von ihrer technischen Form und sie wer„den als die verjährten Ansprüche der gemeinen Vernunft und als „die Thatsachen des moralischen Instinkts erscheinen, den die weise „Natur dem Menschen zum Vormund setzte, bis die helle Einsicht „ihn mündig machte. Aber eben diese technische Form, welche „die Wahrheit dem Verstande versichtbart, verbirgt sie wie„der dem Gefühl; denn leider mufs der Verstand das Objekt „des inneren Sinnes erst zerstören, wenn er es sich zu„eigen machen will“. — Er vergleicht dann den Philosophen mit dem „Scheidekünstler, der nur durch Auflösung die Verbindung finde „und“ — hier spricht er als Dichter — „um die flüchtige Erschei„nung zu haschen, sie in die Fesseln der Regel schlagen, ihren „schönen Körper in Begriffe zerfleischen und in einem dürfti„gen Wortgerippe ihren lebendigen Geist aufbewahren“ müsse[1]). „Ist es ein Wunder, wenn sich das natürliche Gefühl in einem „solchen Abbild nicht wiederfindet und die Wahrheit in dem Bericht „des Analysten als ein Paradoxon erscheint“? — Aber nicht blos in formaler, sondern auch in substanzieller Beziehung genügt ihm Kant's Philosophiren nicht; und hier ist es denn vor Allem der absolute Gegensatz zwischen Vernunft und Sinnlichkeit im Menschen, für welchen er eine Vermittlung sucht und auch findet, nämlich im Schönen. Er sagt:[2]) „Dem unsterblichen Ver„fasser der Kritik gebührt der Ruhm, die gesunde Vernunft aus „der philosophirenden wieder hergestellt zu haben. Aber so wie „die Grundsätze dieses Weltweisen von ihm selbst und auch von „Andern pflegen vorgestellt zu werden, so ist die Neigung“ — (kurz zuvor hatte er nämlich den Grundsatz aufgestellt, dafs, „weder „die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft noch die über die „Vernunft herrschende Sinnlichkeit sich mit der Schönheit des Aus„drucks vertrage, sondern nur derjenige Zustand des Gemüths, wo

[1]) Noch schärfer fast drückt er sich in dem Epigramm *Mannigfaltigkeit* aus:
„Traurig herrscht der Begriff, aus tausendfach wechselnden Formen
„Bringt er dürftig und leer ewig nur eine hervor;
„Aber von Leben rauscht es und Lust, wo bildend die Schönheit
„Herrschet; das ewige Eins wandelt sie tausendfach neu.“

[2]) *Anmuth und Würde. Sch. W.* Bd. XI. S. 429.

„Vernunft und Sinnlichkeit — Pflicht und Neigung — zusam„menstimmen“) — „eine sehr zweideutige Gefährtin des Sittengefühls „und das Vergnügen eine bedenkliche Zugabe zu moralischen Be„stimmungen“. So sehr ist ihm der abstrakte Rigorismus Kant's, der die *Neigung*, selbst wo sie mit der Pflicht übereinstimmt, als eine Entwerthung des moralischen Gehalts der letzteren verwirft, widerstrebend, dafs er sich (in den *Xenien*) dazu herbeiläfst, denselben ziemlich beifsend zu persiffliren:

„Gerne dien' ich den Freunden, doch thu' ich es leider aus Neigung,
„Und da wurmt es mich oft, dafs ich nicht tugendhaft bin.“ —
„„Da ist kein anderer Rath, du mufst suchen sie zu verachten
„„Und mit Abscheu alsdann thun, was die Pflicht dir gebeut““.

„Nicht Tugenden“ — fährt er in der obigen Stelle weiter fort — „sondern die Tugend ist seine“ (des Menschen) „Vorschrift, „und Tugend ist nichts Anderes als eine Neigung zur Pflicht . . Der „Mensch darf nicht nur, sondern soll Lust und Pflicht in Ver„bindung bringen . . Nicht um sie wie eine Last wegzuwerfen, oder „wie eine grobe Hülle von sich abzustreifen, nein, um sie auf's „Innigste mit seinem höheren Selbst zu vereinbaren, ist seiner rei„nen Geisternatur eine sinnliche beigesellt . . . So lange der sittliche „Geist noch Gewalt anwendet, so mufs der Naturtrieb ihm noch „Macht entgegen zu setzen haben. Der blos niedergeworfene Feind „kann wieder auferstehen, der versöhnte ist wahrhaft überwun„den“. — Diese schönen Worte, welche den mit dem Gegensatz behafteten abstrakten Begriff der *Moral* in den wahrhaft konkreten der diesen Gegensatz überwindenden Sittlichkeit erheben, bilden die eigentliche Grundlage der Schiller'schen Aesthetik, denn die Lösung dieses Problems, Vernunft und Sinnlichkeit in einer höheren konkreten Einheit, die er als „schöne Seele“ bezeichnet, zu versöhnen, enthält für ihn eben die Definition der *Schönheit* im anthropologischen Sinne. Er bezeichnet von diesem Standpunkt aus die Kant'sche Moralphilosophie als den „Weg zu „einer finsteren und mönchischen Asketik“, obwohl er Kant selbst dabei auf alle mögliche Weise zu rechtfertigen sucht. Er bemerkt, dafs „in der Kant'schen Moralphilosophie die Idee der Pflicht mit „einer Härte vorgetragen sei, die alle Grazien davon zurückschreckt“, und obschon „sich der grofse Weltweise gegen die Mifsdeutung zu „verwahren suchte, die seinem heitern und freien Geist unter allen „gerade die empörendste sein mufs, so habe er doch selbst durch „die strenge und grelle Entgegensetzung beider, auf den Willen des „Menschen wirkenden Principien einen starken Anlafs dazu gege-

„ben“. Er erklärt diese Thatsache dadurch, daſs, „so rein Kant „bei der Untersuchung der Wahrheit zu Werke gegangen, ihn „doch in der Darstellung der gefundenen Wahrheit eine mehr „subjektive Maxime geleitet zu haben scheine, die aus den Zeit-„umständen“ — nämlich durch den Gegensatz zu der Laxität und frivolen Lügenhaftigkeit jener Epoche — „nicht schwer zu erklären „sei“. So — fügt er später hinzu — wurde Kant „der Drako „seiner Zeit, weil sie ihm eines Solon noch nicht würdig und „empfänglich schien“. Es mag dahin gestellt bleiben, ob der Philosoph Kant in solcher Weise durch den Moralprediger Kant gerechtfertigt zu werden vermag. Ist solche negative Koncession nicht ebensowohl eine Verschiebung der Wahrheit, wie die von Schiller den vorkantischen Philosophen zum Vorwurf gemachte „unwürdige „Gefälligkeit, womit sie einen groben Materialismus dem schlaffen „Zeitcharakter zum Kopfkissen untergelegt hatten“? — „Womit aber“ — fragt Schiller — „hatten es die Kinder des Hauses ver-„schuldet, daſs er nur für die Knechte sorgte“? — Wichtiger noch ist die Bemerkung, daſs es „für moralische Wahrheiten gewiſs „nicht vortheilhaft sei, Empfindungen gegen sich zu haben, die „der Mensch ohne Erröthen sich gestehen darf“. Und hier weist er denn auf die Empfindung für die Schönheit und die Freiheit hin, die sich „mit dem äuſseren Geist eines Gesetzes nicht ver-„tragen könnten, das den Menschen, den die Natur doch vereinigte, „stets zu vereinzeln strebt und nur dadurch, daſs es ihm Miſstrauen „gegen den einen Theil seines Wesens erweckt, sich der Herrschaft „über den andern versichert“.

Wir schlieſsen diese Erörterung Schiller's mit einer Bemerkung, die uns wieder auf den Anfang dieser Frage zurückführt, indem sie nicht nur mit aller Klarheit seine Stellung zu Kant und zur Philosophie überhaupt kennzeichnet, sondern auch unsere Bezeichnung derselben als einer *popularästhetischen* rechtfertigt: „Die menschliche „Natur“ — sagt er — „ist ein verbundeneres Ganze in der „Wirklichkeit, als es dem Philosophen, der nur durch Tren-„nen etwas vermag, erlaubt ist, sie erscheinen zu lassen“. Dadurch spricht er nicht nur der Philosophie die Fähigkeit des organischen Denkens ab, sondern erklärt auch sich selber als nicht philosophirend; d. h. er unterscheidet das allgemein-menschliche (populäre) Denken als ein substanziell höheres gegen die Reflexion, ohne indeſs — dies war der neueren Philosophie vorbehalten — diesen Fortschritt als ein philosophisches Princip selbst zu begrei-

fen[1]). Den Konsequenzen dieses Fortschritts gegen Kant werden wir mehrfach in der Bestimmung der ästhetischen Begriffe begegnen, z. B. in Betreff der Momente der *Rührung*, des *Reizung*, selbst des *Erhabenen* u. s. f. Das Wesentliche desselben und zugleich der eigentliche Ausgangspunkt für die gesammte Aesthetik Schiller's ist mithin die Tendenz, den Gegensatz von Verstand und Sinnlichkeit im Menschen nicht nur der Möglichkeit nach als versöhnbar zu behaupten, sondern vielmehr diese Versöhnung als eine Art Natur-Nothwendigkeit zu betrachten, als ein absolutes Ziel, durch dessen Erreichung erst der wahre Mensch zur Existenz gelangt. Diese Versöhnung vollzieht sich für ihn nun im Begriff des Schönen. Das *Schöne* ist daher für Schiller das Höhere sowohl gegen die Wirklichkeit wie gegen das Gute, als auch gegen das Wahre d. h. die Wissenschaft; denn es ist ihre konkrete Vermittlung. Im *Schönen* kommt für Schiller sowohl das *Gute* wie das *Wahre* erst zu seiner naturgemäſsen Existenz; die Kunst mithin, als die Verwirklichung des Schönen, erscheint bei ihm so überhaupt als die Spitze alles menschlichen Seins und Wirkens.

Für das hier Gesagte mögen folgende Stellen als Beläge dienen. Zuerst, was die Stellung des *Schönen* zum *Guten* betrifft, so drückt er sich in dem Epigramm *Zweierlei Wirkungsarten* darüber folgendermaaſsen aus:

„Wirke Gutes, du nährst der Menschheit göttliche Pflanze,
Bilde Schönes, du streust Keime der göttlichen aus“ —

wodurch also der Ursprung des Göttlichen in das *Schöne*, seine

[1]) Wie nahe übrigens Schiller dem Begriff des spekulativen Denkens kam, geht aus einer in mehrfachem Betracht bemerkenswerthen Stelle hervor, die er als Anmerkung zum 18. *Briefe über ästh. Erz.* hinzufügt: „Die Natur (der Sinn) vereinigt „überall, der Verstand scheidet überall, aber die Vernunft vereinigt wieder; da-„her ist der Mensch, ehe er anfängt zu philosophiren, der Wahrheit näher als der „Philosoph, der seine Untersuchung noch nicht geendet hat. Man kann daher ohne „alle weitere Prüfung ein Philosophem für irrig erklären, sobald dasselbe, dem Resul-„tat nach, die gemeine Empfindung gegen sich hat; mit demselben Rechte aber kann „man es für verdächtig halten, wenn es der Form und Methode noch die gemeine „Empfindung auf seiner Seite hat. Mit dem Letzteren mag sich jeder Schriftsteller „trösten, der eine philosophische Deduction nicht, wie manche Leser zu erwarten schei-„nen, wie eine Unterhaltung am Kaminfeuer vortragen kann. Mit dem Ersteren mag „man Jenen zum Stillschweigen bringen, der auf Kosten des“ (gesunden?) „Menschen-„verstandes neue Systeme gründen will.“ — Es liegt darin das richtige Gefühl, daſs der reflektirende Philosoph überhaupt nicht die Untersuchung *beenden* könne, sondern daſs die Vernunft allein dies Ende zu erreichen vermag. Aber indem Schiller diese populär (als gesunden Menschenverstand statt als spekulatives Denken) faſst, bleibt er an der Grenze desselben stehen. So erkennt er wohl die Negativität des Verständigen, nicht aber die Affirmativität des vernünftigen Denkens. Man kann sagen, daſs bei Schiller es die Substanzialität seines poetisch-tiefen Geistes war, die ihn sowohl über die Reflexion hinaustrieb, als ihn auch vom Eindringen in das spekulative Denken zurückhielt.

Pflege nur in das *Gute* gesetzt wird. — Die Bedeutung, welche dem *Schönen* gegenüber dem *Wahren*, der Erkenntnifs, beizumessen sei, bestimmt er unter Anderem in dem wesentlich philosophischen Gedichte *Die Künstler*. Wir bemerken hiebei, dafs dies Gedicht, wenn auch hauptsächlich unter den *Künstlern* die Dichter verstanden sind, eine Art poetischer Darstellung der genetischen Entwicklung des Kunstbedürfnisses enthält und unter blumenreicher Form ganz spekulative, ja sogar spitzfindige Gedanken aufstellt. Für den Rang, den er der *Kunst* einräumt, spricht zunächst folgende Stelle:

Im Fleifs kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen theilest du mit vorgezogenen Geistern(?):
Die Kunst, o Mensch, hast du allein.

und:

Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnifs Land.
. . . . . .

ferner:

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Grofsen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.

Aber nicht blos vorbereitend für die Wissenschaft, sondern auch als Vollendung derselben erscheint die Kunst:

Wenn auf des Denkens freigegebenen Bahnen
Der Forscher jetzt mit kühnem Blicke schweift
Und, trunken von siegrufenden Päanen,
Mit rascher Hand schon nach der Krone greift,
Wenn er mit niederem Söldnerslohne
Den edlen Führer zu entlassen glaubt
Und neben dem geträumten Throne
Der Kunst den ersten Sklavenplatz erlaubt:
Verzeiht ihm — der Vollendung Krone
Schwebt glänzend über Eurem Haupt.
Mit Euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur;
Mit Euch, dem freud'gen Erndtekranze,
Schliefst die vollendende Natur: — —

Das letzte Ziel der Wissenschaft sieht er erst dann erreicht, wenn der Denker wieder zum Künstler werde, d. h.:

Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

Man mag sagen, dafs die poetische Licenz hier einige Uebertreibung entschuldige; aber über den Grundgedanken kann doch

kein Zweifel sein. Dem widerspricht nur scheinbar, wenn er in dem Epigramm *Moralische Kraft* den Rath giebt:

Kannst du nicht schön empfinden, dir bleibt *doch*, vernünftig zu wollen,
Und als ein Geist zu thun, was du als Mensch nicht vermagst;

denn hier ist zwar dem Menschen der *Geist* gegenübergesetzt, aber gleichsam nur als der *bloſse* Geist. Dies ist schon in dem *Doch* des ersten Verses angedeutet, nämlich dafs der Mensch mehr sei als blofser Geist, d. h. dieser und aufserdem Natur. Beider Einheit aber sei das Höhere. So ist auch das *Schön-Empfinden* mehr als das *vernünftige Wollen*.

In gleichem Verhältnifs steht auch die Kunst zur Wissenschaft. Da diese Das, was in jener, im Reich der Schönheit, ornisches Leben hat, trennen, d. h. zerstören müsse, um aus den *todten Theilen* das Gesetz zu suchen, so könne sie ihr wahres Ziel nur darin finden, dafs sie wieder zur Kunst zurückkehre, *Kunstwerk* werde.[1]) — Gegen die dritte Seite endlich, die Wirklichkeit (Sinnlichkeit) ist die Stellung der Kunst nun noch eine günstigere. Er sagt darüber in den *Künstlern*:

Als der Erschaffende von seinem Angesichte
Den Menschen in die Sterblichkeit verwies
Und eine späte Wiederkehr zum Lichte
Auf schwerem Sinnenpfad ihn finden hiefs,

da schlofs die Kunst sich mit dem Verbannten in die Sterblichkeit (Sinnlichkeit) ein:

Hier schwebt sie, mit gesenktem Fluge,
Um ihren Liebling, nah am Sinnenland,
Und malt mit lieblichem Betruge
Elysium auf seine Kerkerwand.

So hat also bei Schiller die Kunst die Aufgabe, alle Kräfte des Menschen, *Sinnlichkeit*, *Vernunft* und *Verstand*, zur höchsten Versöhnung und Vollendung zu bringen. — In dieser, später von Schelling adoptirten Auffassung der Kunst liegt denn allerdings eine weite Kluft gegen die Kant'sche Ansicht.

Nach dieser vorläufigen Orientirung über den fundamentalen Standpunkt der Schiller'schen Aesthetik können wir nun zu dem substanziellen Inhalt derselben übergehen.

---

[1]) Diesem Gedanken begegnet man an den verschiedensten Stellen seiner Schriften; später finden wir ihn — beiläufig bemerkt — bei Schelling in dem Satze wieder, dafs „die Philosophie zur Kunst werden" müsse, was dann ganz mifsverständlich dahin gewendet wird, dafs „die höchste Spitze aller Philosophie" die *Kunstphilosophie* sei.

297. Wenn man die verschiedenen Abhandlungen Schiller's ihrem wesentlichen Inhalt nach sich vergegenwärtigt und sich die Frage vorlegt, wie er diesen Inhalt wohl, falls er sich solche Aufgabe gestellt, in einheitlicher Gliederung zu einem grofsen Ganzen gestaltet haben könnte, so fällt es zwar zunächst auf, dafs für solchen Versuch der bearbeitete Stoff manche nicht unbedeutende Lücken lassen würde, und zwar nicht blos in Hinsicht der metaphysischen, sondern auch der im engeren Sinne kunstphilosophischen Begriffsbestimmungen. Zwar erklärt er selbst in zwei Briefen an Körner[1]) den Inhalt seiner *Briefe über die ästhetische Erziehung* als „eine Art Vorbereitung in die eigentliche Theorie des Schönen, die „nur empirische Gültigkeit habe"; allein wenn auch daraus hervorgeht, dafs er die streng philosophische Entwicklung der Aesthetik der Zukunft vorbehält — er hatte die Absicht, seine in den Vorlesungen über Aesthetik, die er im Winter 1792 gehalten hatte, dargelegten Ansichten in einem philosophischen Gespräch *Kallias* zu entwickeln —, ja, wenn er in einzelnen Stellen der Briefe an Körner selbst die Behauptung ausspricht, dafs er „den objektiven Be„griff des Schönen, der sich *eo ipso* auch zu einem objektiven Grund„satz des Geschmacks qualificire, an dessen Möglichkeit Kant ver„zweifelt habe, gefunden zu haben glaube", so läfst sich doch aus allem Diesen nichts Bestimmtes, am wenigsten Vollständiges über seine etwaige esoterische Philosophie des Schönen folgern. Es ist daher ausdrücklich darauf hinzuweisen, dafs wir zuletzt doch hinsichtlich der von ihm gegebenen klar faſsbaren, positiven Begriffsbestimmungen auf seine Abhandlungen und auf einzelne Gedichte angewiesen sind.

Faſst man nun, wie bemerkt, den Gesammtinhalt derselben zusammen, um daraus ein aus einem Princip zu entwickelndes, streng gegliedertes Ganzes zu gewinnen, so erkennt man, von den erwähnten Lücken abgesehen, dafs es hauptsächlich die drei oben angegebenen Gesichtspunkte sind, unter welche ihr Inhalt fällt: der rein metaphysische, der anthropologische und der poetische, d. h. das Schöne ist ihm entweder ein (logischer) Verstandesbegriff oder ein (ethischer) Vernunftbegriff oder ein (praktischer) Kunstbegriff. Es geht daraus hervor, dafs das naturgemäſseste Verfahren für den Gang unsrer Betrachtung eben in dieser dreitheiligen Anordnung des Stoffs bestehen werde; auch wird sich dadurch die Uebereinstimmung mit oder die Abweichung von den betreffenden

[1]) S. *Briefwehhsel mit Körner*, vom 12. Sept. 1794 und vom 5. Febr. 1795.

Begriffsbestimmungen in der *Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* Kant's am deutlichsten erkennen lassen.

§ 49. 1. Die metaphysische Aesthetik Schiller's.

Begriff des Aesthetischen. — Unterschied des Schönen vom Angenehmen, Guten, Erhabenen. — Begriff des Erhabenen. — Unterschied des Aesthetischen vom Physischen, Logischen, Moralischen. — Aesthetische Erziehung.

298. Die erste Frage ist natürlich die, welche Definition Schiller vom *Aesthetischen* gegeben habe. Um dieselbe zu beantworten, haben wir uns zunächst nach seiner Ansicht über die Abtrennung des *Schönen* von den analogen Begriffen der verwandten Sphären umzusehen. Die *Zerstreuten Betrachtungen* u. s. f.[1]) beginnen mit folgender Erklärung: „Alle Eigenschaften der Dinge, wodurch sie „ästhetisch werden können, lassen sich unter viererlei Klassen „bringen, die sowohl nach ihrer objektiven Verschiedenheit als „nach ihrer verschiedenen subjektiven Beziehung auf unser lei„dendes oder thätiges Vermögen, ein nicht blos der Stärke, son„hern auch dem Werthe nach verschiedenes Wohlgefallen wir„ken und für den Zweck der schönen Künste auch von ungleicher „Brauchbarkeit sind: nämlich das Angenehme, das Gute, das „Erhabene und das Schöne." Hier ist nun sogleich zweierlei zu bemerken, einmal, dafs Schiller das *Erhabene* als specifisch vom *Schönen* abscheidet, dagegen das *Nützliche* und das *Wahre* ausläfst; sodann, dafs er hier den Begriff des *Aesthetischen* nur auf die Kunst bezieht. Denn er fügt hinzu, dafs „das Erhabene und Schöne allein „der Kunst eigen sei", ohne zu fühlen, dafs er damit einerseits das Erhabene eben doch als eine Art des Schönen bezeichnet, andrerseits sowohl das Naturerhabene wie das Naturschöne ausschliefst. Wir werden aber sogleich sehen, dafs diese Beschränkung keineswegs beabsichtigt, sondern hier nur einer Flüchtigkeit des Ausdrucks beizumessen ist. „Das Angenehme" — fährt er fort — „ist der „Kunst nicht würdig, das Gute ist wenigstens nicht ihr Zweck, „denn der Zweck der Kunst ist zu vergnügen, und das Gute, sei „es theoretisch oder praktisch, kann und darf der Sinnlichkeit nicht „als Mittel dienen. Das Angenehme vergnügt blos die Sinne und „unterscheidet sich dadurch vom Guten, welches der bloſsen Ver„nunft gefällt. Es gefällt durch seine Materie, denn nur der Stoff „kann den Sinn afficiren, und Alles, was Form ist, nur der Ver-

[1]) *Sch. Werke* Bd. XI, S. 565.

An sich betrachtet er die Natur nicht als erhaben, sondern sie wirkt so und zwar durch verschiedene Mittel auf verschiedene Weise, nämlich quantitativ oder dynamisch. Nun aber springt er plötzlich[1]) auf die menschliche Sphäre als objektive Basis des Erhabenen über, indem er ein Beispiel von einem „erhabenen Charakter“ anführt. Dies verschiebt einigermaafsen den Gang der Erörterung. Denn solche geistige Erhabenheit fällt in eine ganz andere Sphäre, nämlich in das Pathos des Tragischen, worüber er in einem besonderen Aufsatz[2]) handelt. Da wir später bei dem Abschnitt über die Kunstanschauungen Schiller's darauf zurückkommen, müssen wir hier diese Abschweifung auf sich beruhen lassen, von der er übrigens bald zum Naturerhabenen zurücklenkt[3]). Indessen verhält er sich doch jetzt mehr beschreibend.

Näher geht er auf das Wesen des Erhabenen in den *Zerstreuten Betrachtungen*[4]) ein, zu denen wir nunmehr zurückkehren können; und zwar knüpfen dieselben[5]) unmittelbar an die obige Eintheilung an durch die Bemerkung, dafs wir durch das Erhabene „eine „Vorstellung von Etwas empfangen, das entweder unsre sinnliche „Fassungskraft oder unsre sinnliche Widerstehungskraft „überschreitet oder zu überschreiten droht“. Unter dem besonderen Titel „Von der ästhetischen Gröfsenschätzung“ betrachtet er dann das quantitativ Erhabene, als dessen objektive Bedingungen[6]) er bezeichnet, dafs „der Gegenstand ein Ganzes ausmache und also Ein„heit zeige“, sodann, „dafs er uns das höchste sinnliche Maafs, wo„mit wir alle Gröfsen zu messen pflegen, völlig unbrauchbar mache“.[7]) Ferner unterscheidet er von der räumlichen die zeitliche Maafslosigkeit und betrachtet schliefslich das Erhabene auch hinsichtlich des Unterschieds der Dimension, nämlich nach der Länge oder Höhe (und Tiefe), indem er die feine Bemerkung macht, dafs Höhen erhabener seien als Längen, und Tiefen noch erhabener als Höhen, „weil die Idee des Furchtbaren sie unmittelbar begleitet“. In allen diesen Reflexionen geht er indefs, wie man sieht, nicht über Kant hinaus, wohl aber in der Bestimmung des Begriffs des *geistig-Erhabenen*, welchen er in verschiedenen Aufsätzen, z. B. *Ueber das Pathetische*, *Ueber das Vergnügen an tragischen Gegenständen* u. s. f. behandelt, wovon später[1]).

[1]) A. a. O. S. 335. — [2]) *Ueb. d. Pathetische* W. Bd. XI, S. 470. — [3]) *Ueb. d. E.* S. 358. — [4]) W. Bd. XI, S. 565 ff. — [5]) A. a. O. S. 575. — [6]) A. a. O. S. 589. — [7]) Einigermaafsen im Widerspruch mit seiner hier ausgesprochenen Ansicht vom räumlich-Erhabenen steht das Epigramm *An die Astronomen*:

Schwatzet mir nicht so viel von Nebelflecken und Sonnen!
Ist die Natur nur grofs, weil sie zu zählen Euch giebt?
Euer Gegenstand ist der erhabenste freilich im Raume
Aber, Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht.

300. Etwas anders faſst Schiller den Begriff des *Aesthetischen* in einer Anmerkung zum 20. *Briefe über ästhetische Erziehung*[2]). Hier unterscheidet er zwar auch vier „verschiedene Beziehungen, „unter denen sich alle erscheinenden Dinge denken lassen“, nämlich hinsichtlich ihrer physischen oder logischen oder moralischen oder ästhetischen Beschaffenheit. Aber er bezieht hier die letztere nicht wie oben blos auf die Anschauung, sondern sagt, wenn eine Sache „sich auf das Ganze unsrer verschiedenen Kräfte „bezieht, ohne für eine einzelne derselben“ — also z. B. für die Anschauung allein — „ein bestimmtes Objekt zu sein“, so sei „dies „ihre ästhetische Beschaffenheit“... Eine „ästhetische Erziehung“ unterscheide sich daher dadurch von der sinnlichen (zur Gesundheit), der moralischen (zur Sittlichkeit) und der logischen (zur Einsicht), dafs sie darauf abzwecke, „das Ganze unsrer sinnlichen „und geistigen Kräfte in möglichster Harmonie auszu„bilden“... „Das Gemüth handele im ästhetischen Zustande zwar „frei von allem Zwang, aber diese ästhetische Freiheit unterscheide „sich von der logischen Nothwendigkeit beim Denken und von der „moralischen Nothwendigkeit beim Wollen nur dadurch, dafs die „Gesetze, nach denen das Gemüth dabei verfährt, nicht vorgestellt „werden und, weil sie keinen Widerstand finden, nicht als Nöthi„gung erscheinen“.

Diese Reflexion, welche die Differenz zwischen seinem metaphysischen Begriff des Aesthetischen, in welchem dieses nur auf die Anschauung bezogen wurde, vom dem anthropologischen klar erkennen läfst, gewährt uns einen passenden Uebergang zu der letzteren Weise der Betrachtung des Schönen bei Schiller. Denn er geht zwar später noch auf verschiedene Begriffsbestimmungen ein, aber stets entweder von dem Gesichtspunkt der ästhetischen Entwicklung des Menschen oder von dem der künstlerischen Darstellung. Auf eigentliche metaphysische Untersuchungen läfst er sich selten ein.[3])

(2.) Die anthropologische Aesthetik Schillers.

a. Der ästhetische Mensch. — Der Spieltrieb. — Freiheit und Geselligkeit, als Bedingungen des Aesthetischen.

301. Als passendster Ausgangspunkt für die Betrachtung seiner Ansichten über das menschlich-Schöne, d. h. über die harmo-

[1]) S. unten No. 312. — [2]) Sch. W. XII, S. 101. — [3]) Vergl. jedoch unten (No. 306).

nische Einheit von Natur und Geist, von Sinnlichkeit und Vernunft, eignet sich am besten eine wichtige Stelle im 18. *Briefe*[1]), wo er mit den Worten beginnt: „Durch die Schönheit wird der sinnliche „Mensch zur Form und zum Denken, durch die Schönheit der geistige „Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergege„ben". Dies klingt zunächst auffallend, sofern er früher sowohl das Denken als die Materie von der Schönheit ausschlofs. Allein er denkt sich die Sache so, dafs zwischen den beiden Polen dieser Sphäre, welche wir *Mensch* nennen, die Schönheit gleichsam den Aequator bildet, indem sie nicht zuläfst, dafs einer oder der andere Pol die ausschliefsliche Macht der Bestimmung ausübe. Dadurch übernimmt sie denn allerdings eine ausgleichende Rolle. Aber diese Ausgleichung will er durchaus nicht als Vermittlung betrachtet wissen, so dafs nun in der Schönheit Vernunft und Sinnlichkeit zusammengeschmolzen seien und ihre Eigenartigkeit eingebüfst hätten; im Gegentheil bezeichnet er die Auffassung, wonach die Schönheit etwa „als ein mittlerer Zustand zwischen Materie und Form, „zwischen Leiden und Thätigkeit" betrachtet wird, als „ungereimt", weil „der Abstand zwischen Materie und Form, zwischen Empfinden „uud Denken, unendlich ist und schlechterdings nicht ver„mittelt werden kann"[2]). — Dies Problem nun, „wie die Schön„heit die zwei entgegengesetzten Zustände des Empfindens und Den„kens verbindet, obschon es schlechterdings kein Mittleres zwischen „beiden giebt", sei der „eigentliche Punkt, auf den zuletzt die „ganze Frage über die Schönheit hinausläuft" und die Lösung desselben lasse „zugleich den Faden finden, der uns durch „das ganze Gebiet der Aesthetik führt".

Hierzu ist zweierlei zu bemerken, einmal dafs Schiller, da er selbst diese Frage als die erste Principienfrage „für das ganze Ge„biet der Aesthetik" hinstellt, diese somit von vornherein auf den

[1]) *Br. über ästh. Erz.* XII, S. 86. — [2]) Um den Gang der obigen Darstellung der Schiller'schen Gedanken nicht zu unterbrechen, bemerken wir an dieser Stelle, dafs Schiller nur durch seinen intendirten anthropologischen Standpunkt verhindert wird, zu erkennen, dafs die Vermittlung zwischen Natur und Geist nur dadurch der Schönheit anheimfallen kann, dafs sie als Princip der Gestaltung überhaupt gefafst wird. Denn es ist lediglich die Form, welche das Objekt zum ästhetischen macht, und zwar sowohl gegenüber dem logischen Begriff, d. h. der Idee, zu deren Gestaltung eben die Materie als Substrat nothwendig ist, wie gegenüber der Materie, welche, wenn sie nicht als ganz abstrakter Urbrei gefafst wird, ebenfalls die Form als Bedingung ihrer realen Existenz fordert. Allein dies Formprincip ist nur als Prozefs, als Selbstbewegung der Idee, zu fassen, wodurch sie in die Erscheinung tritt und sich verwirklicht, nicht als Form im Sinne einer bestimmten Kategorie, wie die Herbartianer sie auffassen; denn als solche ist sie lediglich Produkt, nicht der Prozefs der Production selbst, und steht dann allerdings im abstrakten Gegensatz zum blofsen Stoff.

unvermittelbaren Gegensatz zwischen Empfinden und Denken basirt; und zweitens, dafs er damit die Schönheit wesentlich als anthropologischen Begriff, und zwar — wie wir gleich hinzufügen können — theoretisch als „Schönheitsempfindung", praktisch als (menschliche) „Schönheitsgestaltung" begreift, was er beides in den Ausdruck der *ästhetischen Erziehung des Menschen* zusammenfafst. Es ist somit — was für das Folgende wohl festzuhalten ist — hier weder von allgemein formalen Gesetzen, unter denen etwas *schön* erscheint, noch von dem Unterschied der Natur- und Kunstschönheit die Rede, sondern, um es kurz zu sagen, lediglich von einer Definition des *ästhetischen Menschen* und den Mitteln zu seiner Verwirklichung. — Wir erwähnen noch, dafs diese Weise der Betrachtung der Sache sich übrigens nicht auf die *Briefe über ästhetische Erziehung* beschränkt, sondern wesentlich auch die Tendenz der Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* bildet und auch in andern Untersuchungen sich geltend macht. Wir werden uns daher nicht auf einen Auszug aus der erstgenannten Schrift zu beschränken, ja dieselbe nicht einmal in der dort beobachteten Anordnung der Gedanken zu citiren, sondern das Wesentliche seiner Betrachtungsweise zusammenzustellen und in einer Weise wiederzugeben haben, welche seine Auffassung in möglichster Vollständigkeit darlegt.

302. Vor Allem darf man sich nicht dadurch irre machen lassen, dafs Schiller im Anfang seiner *Briefe* als Zweck derselben ankündigt, dafs er darin „das Resultat seiner Untersuchungen über „das Schöne und die Kunst" vorlegen wolle. Sein Zweck ist in der That ein ganz andrer. Schon in den ersten Briefen nämlich geht er auf den Gegensatz zwischen dem Naturzustande des Menschen und dem Staate ein; es ist dies derselbe Gegensatz, wie der zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, und der Schlufs des Ganzen, wo er wieder zum Staate zurückkehrt, zeigt, dafs er bei der ästhetischen Erziehung des Menschen nicht blos das Individuum, sondern den Menschen überhaupt im Sinne hat, und dafs diese Erziehung eben weiter nichts bezwecke, als in dem Menschen überhaupt ebenso den Naturzustand mit dem politischen Zustand zu versöhnen, wie im einzelnen Menschen die Sinnlichkeit mit der Vernunft. Der Begriff der *Freiheit*, den er dabei einführt, wird daher von ihm in ganz analoger Weise theils als politische, theils als sittliche Freiheit gefafst. Dies ist der allgemeine Rahmen, in den sich seine Bemerkungen über das *Schöne*, als diejenige Gestaltung des Menschen, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft, Natur

und Geist versöhnt und zur harmonischen Einheit verbunden sind, eingliedern; und zwar nicht nur für das Individuum, sondern auch für den politischen Menschen. Er geht behufs der Demonstration dieses Satzes in eine Reihe von Erörterungen politischer und moralischer Tendenz ein, die wir, da sie der specifisch-ästhetischen Frage fern liegen, auf sich beruhen lassen können. Für uns liegt vielmehr der wirkliche Anfang der Untersuchung im 12. Briefe.

Auf jenen allgemeinen Gegensatz in der menschlichen Natur nämlich basirt hier Schiller einen analogen Gegensatz von *Trieben*. Der *sinnliche Trieb* dringt auf absolute Stofflichkeit, der *Formtrieb* auf absolute Gestaltung. Dieser Begriff des *Triebes* gründet sich darauf, dafs, insofern Sinnlichkeit und Vernunft im Menschen einen Gegensatz bilden, sie als im Kampf mit einander begriffen zu denken sind. Jede der beiden Mächte stellt sich aber gegen die andere nicht nur überhaupt in Opposition, sondern strebt nach Alleinherrschaft. So ist sie Trieb; sie (Vernunft und Sinnlichkeit) *treiben* den Menschen und er wird von ihnen *getrieben*. Der *Formtrieb* ist der vernünftige, der *Stofftrieb* der sinnliche Trieb. Diese beiden Triebe stehen gleichwohl nicht in einem „ursprünglichen, mithin nothwendigen Antagonismus“ [1]), sondern ihre „Principien sind einander zugleich subordinirt und koordinirt, d. h. sie „stehen in Wechselwirkung“ [2]).

Die nähere Betrachtung dieses Verhältnisses führt zu der Aufstellung eines dritten Triebes, der den Gegensatz der ersten beiden insofern vermittelt, als er an beiden participirt und zugleich beiden entgegengesetzt ist: es ist der Spieltrieb. In ihm ist der sinnliche Trieb und der Formtrieb zugleich thätig, indem er das

[1]) B. üb. ä. Erz. 13 (W. XII, S. 59 Anm). — [2]) Sehr richtig bemerkt Schiller, dafs, wenn ein solcher Antagonismus angenommen werden müfste, es dann allerdings, „um die Einheit im Menschen zu erhalten, kein anderes Mittel gebe, als dafs man den „sinnlichen Trieb dem vernünftigen unbedingt unterordnete. Hieraus entstehe aber keine „Harmonie, sondern Einförmigkeit, wobei der Mensch ewig getheilt bleibe. Die Unterordnung müsse vielmehr wechselseitig sein“. Dies ist wieder ein Schritt über Kant hinaus, was Schiller auch selbst bemerkt. „In einer Transcendentalphilosophie“ — sagt er — „wo Alles darauf ankommt, die Form von dem Inhalte zu „befreien, gewöhnt man sich gar leicht, das Materielle sich blos als ein Hindernifs „zu denken und die Sinnlichkeit, weil sie gerade bei diesem Geschäfte im Wege steht, „in einem nothwendigen Widerspruch mit der Vernunft vorzustellen. Eine solche Vorstellungsart liegt zwar auf keine Weise (?) im Geiste des Kant'schen Systems, aber „im Buchstaben desselben könnte sie wohl liegen“. — Dies ist jedoch nur ein Versuch, die Sache zu mildern. Buchstabe und Geist können im System am allerwenigsten in Widerspruch gedacht werden. Liegt jene Deutung im Buchstaben des Kant'schen Systems, so liegt sie auch im Geiste desselben. — Jene „wechselseitige Unterordnung von Vernunft und Sinnlichkeit“ ist eine durchaus neue Weise der Betrachtung dieses Verhältnisses und ein sehr wichtiger Punkt.

„Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität vereinbart“. Da nun „der sinnliche Trieb auf das Leben, der Formtrieb auf „Gestaltung gerichtet“ ist, so wird also „der Gegenstand des Spiel„triebes, sofern er beide verbindet, lebendige Gestalt heifsen „können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der „Erscheinungen, und mit einem Worte Dem, was man in weitester „Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient“. —

Schiller fügt hinzu [1]), dafs „durch diese Erklärung die Schön„heit weder auf das ganze Gebiet des Lebendigen ausgedehnt, noch „blos in dies Gebiet eingeschlossen werde“, und es gewinnt so fast den Anschein, als ob er zur näheren Bestimmung der Naturschönheit übergehen und von hieraus die menschliche Gestalt als höchste Stufe derselben in's Auge fassen wolle; allein Nichts liegt ihm ferner: sondern er kennt nur eine künstlerische und eine menschliche Schönheit. „Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum „nichtsdestoweniger lebende Gestalt durch den Architekten und Bild„hauer werden; ein Mensch, wiewohl er lebt und Gestalt hat, ist „darum noch lange keine lebende Gestalt. Dazu gehört, dafs seine „Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei“ u. s. f. Allein der Ausdruck Marmorblock verschiebt schon den Gegensatz. Marmor ist nicht blos *Block*, d. h. formloser, weil äufserlich zufällig gestalteter Stoff, sondern, als mit Textur begabt, innerlich gestalteter Stoff. Es giebt überhaupt gar keinen gestaltlosen Stoff. Diese dem Stoff immanente Form ist eben das Leben. Wäre dies in Frage gebracht worden, so hätte solche Reflexion mit Nothwendigkeit zur Naturschönheit und zu ihren Kategorien der Regelmäfsigkeit, der Krystallisation, der organischen Erythmie u. s. f. geführt. Alles dies läfst nun aber Schiller auf der Seite liegen, der Naturstoff ist ihm nur Stoff und als solcher blos für die künstliche Gestaltung — denn das künstlerische Gestalten ist der Natur gegenüber ein künstliches — vorhanden. Nur der Mensch, als lebende Gestalt und gestaltetes Leben — aber auch als Kunstwerk, nämlich durch ästhetische Erziehung — und das Kunstwerk, welches dem unlebendigen Naturstoff ein neues Leben durch Gestaltung nach der Idee einhaucht, erweisen sich für ihn als solche Einheiten von Sinnlichkeit und Vernunft. [2]) Mit der nöthigen Beschränkung aufgefafst, kann daher die Weise, wie Schiller das objektive und das subjektive Kunstwerk

[1]) A. a. O. S. 71. — [2]) Dafs Schiller nur diese beiden Sphären hier im Sinne hat, geht aus einer Bemerkung (auf S. 76, 77) hervor, wo er das *Spiel* als die Basis bezeichnet, welche „das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch „schwierigeren Lebenskunst trage“.

(d. h. das Kunstprodukt und den ästhetischen Menschen) auffafst, ungefähr mit dem Verhältnifs verglichen werden, in welchem die *Kritik der Urtheilskraft* die Landschaftsmalerei zur schönen Gartenkunst betrachtet. Der Mensch, welcher die Stoffe (Sinnlichkeit und Vernunft) selber repräsentirt, soll sie in sich realiter, aber in schöner Verbindung darstellen, während die Kunst sie zum Schein herabsetzt, und zwar in dem doppelten Sinne, dafs die Natur darin nur scheint, während die Idee darin zur Erscheinung kommt[1]).

303. Im Weiteren handelt es sich nun nur noch um die nähere Bestimmung dieses *Spieltriebes*[2]), d. h. zunächst um die Rechtfertigung des darin liegenden Momentes des *Spiels*: „Dem Stoff„trieb wie dem Formtrieb ist es mit ihren Forderungen ernst, weil „der eine sich, beim Erkennen, auf die Wirklichkeit, der andere „auf die Nothwendigkeit der Dinge bezieht; weil, beim Handeln, „der erste auf Erhaltung des Lebens, der zweite auf Bewahrung der „Würde, beide also auf Wahrheit und Vollkommenheit gerichtet „sind“ ... aber, „indem es mit Ideen in Gemeinschaft kommt, ver„liert alles Wirkliche seinen Ernst, weil es klein wird, und indem „es mit der Empfindung zusammentrifft, legt das Nothwendige den „seinigen ab, weil es leicht wird“ ... „Unter allen Zuständen des „Menschen ist es (also) gerade das *Spiel* und nur das Spiel, was „ihn vollständig macht und seine doppelte Natur auf einmal entfal„tet“. Nach Zurückweisung der vulgären Bedeutung des *Spiels* heifst es weiter: „Durch das Ideal der Schönheit, welches die Vernunft „aufstellt, ist auch ein Ideal des Spieltriebes aufgegeben, das der „Mensch in allen seinen Spielen vor Augen haben soll“ ... „Man „wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen „auf dem nämlichen Wege sucht, auf dem er seinen Spieltrieb be„friedigt“, wobei die gymnastischen Spiele der Griechen, die Gladiatorenkämpfe der Römer, die Wettrennen in England, die Stiergefechte in Madrid, die Gondelrennen in Venedig, die Corsofahrten in Rom u. s. f. angeführt werden.

Hienach definirt er „das *Schöne* als das vollkommenste Gleich„gewicht von Realität und Form“. In der doppelten Natur des Schönen liegt nun, dafs es eine doppelte Wirkung habe, eine *auf„lösende*, um sowohl den sinnlichen Trieb als den Formtrieb in ihren „Grenzen zu halten, und eine *anspannende*, um beide in ihrer Kraft „zu erhalten“. Beide fallen aber, durch Wechselwirkung, in eine

[1]) Ueber den Begriff des *Scheins* in diesem Sinne spricht Schiller später im 26. Briefe (S. unten No. 314). — [2]) A. a. O. S. 72.

zusammen. Als Eigenschaften kann man die erste Wirkung *schmelzend*, die zweite *energisch* nennen: ein Gegensatz, den er dann in seiner Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* — und zwar im ästhetischen Sinne — weiter ausführt. Diese Abhandlung bildet so den Uebergang von der anthropologischen zur künstlerischen Betrachtung der Schönheit und kann daher erst später in Betracht gezogen werden.

304. Die allgemeine Untersuchung ist hiemit beendet. Denn nachdem Schiller so die Elemente bestimmt hat, welche für die Lösung des Problems der ästhetischen Erziehung des Menschen erforderlich waren, geht er zum praktischen Theil seiner Untersuchung über, indem er zunächst die psychologische Natur des Menschen näher erörtert. Ueber diesen Abschnitt können wir kürzer sein. „Jede ausschliefsende Herrschaft eines der beiden Triebe ist für „den Menschen ein Zustand des Zwanges und der Gewalt; und „Freiheit liegt nur in der Zusammenwirkung seiner beiden Natu„ren ... Weil beide Grundtriebe nothwendig und beide doch nach „entgegengesetzten Objekten streben, so hebt diese doppelte Nöthigung „sich gegenseitig auf, und der Wille behauptet eine vollkommne „Freiheit zwischen beiden“[2]) ... Diese *freie Stimmung*, welche dadurch hervorgerufen wird, dafs „das Gemüth von der Empfindung „zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung übergeht, in welcher „Sinnlichkeit und Vernunft zugleich thätig sind, eben deswegen aber „ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben ... ist der ästhe„tische Zustand“[3]). —

Sehr wichtig für die Unabhängigkeit des Aesthetischen vom Physischen, wie vom Logischen und Moralischen, ist die Konsequenz, die Schiller mit anerkennenswerther Entschiedenheit zieht. Er sagt[4]): „In dem ästhetischen Zustand ist der Mensch also Null, „insofern man auf ein einzelnes Resultat, nicht auf das ganze Ver„mögen achtet; daher mufs man Denjenigen vollkommen Recht geben, „welche das Schöne und die Stimmung, in die es unser Gemüth „versetzt, in Rücksicht auf die Erkenntnifs und Gesinnung für „völlig indifferent und unfruchtbar erklären ... denn die Schön„heit führt keinen einzelnen, weder intellektuellen noch moralischen „Zweck aus, sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine ein„zige Pflicht erfüllen, und ist, mit einem Worte, gleich ungeschickt, „den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären ... Durch

[1]) A. a. O. S. 85. — [2]) A. a. O. S. 95. — [3]) A. a. O. S. 101, vergl. oben No. 298, 300. — [4]) S. 104 a. a. O.

„die ästhetische Kultur bleibt also der persönliche Werth eines „Menschen oder seine Würde, insofern diese nur von ihm selbst „abhängen kann, noch völlig unbestimmt, und es ist weiter nichts „erreicht, als daſs es ihm nunmehr von Natur wegen möglich ge„macht ist, aus sich selbst zu machen, was er will — daſs ihm „die Freiheit, zu sein, was er sein soll, vollkommen zurückgegeben „ist". — Aber — setzt Schiller mit Recht hinzu — „eben dadurch „ist etwas Unendliches erreicht".. Und in diesem Sinne nennt er (nicht blos im poetischen, sondern im philosophischen Sinne) „die Schönheit unsre zweite Schöpferin"... „So ist die ästhe„tische Stimmung in einer Rücksicht zwar Null, in anderer aber „der Zustand höchster Realität" (richtiger Realisation)", „und so „haben denn auch Diejenigen wieder Recht, die dieser Zustand als „den fruchtbarsten in Rücksicht auf Erkenntniſs und Moralität er„klären". Diese ganze Exposition ist wahrhaft spekulativ: die Freiheit als dynamische enthält an sich schon, da mit ihr der Begriff der Thätigkeit — denn sonst wäre sie nur etwas Negatives — verknüpft ist, die Energie in sich und damit den ganzen Inhalt aller einzelnen *Vermögen*, aber als Totalität. — Schiller macht von dieser Bestimmung eine Anwendung auf die Künste, worauf wir später zurückkommen werden, um dann die *ästhetische Stimmung* und deren Hervorrufung als Kulturaufgabe zu betrachten, die er[1]) dahin definirt, daſs sie alles Das, worüber weder Naturgesetze noch Vernunftgesetze die menschliche Willkür binden, dem Gesetze der Schönheit unterwirft, und in der Form, die sie dem äuſseren Leben giebt, schon das innere offenbart. Diese *Erziehung* betrachtet er nun in den folgenden Briefen (24 ff.) genetisch, und zwar theils psychologisch, theils geschichtlich, wobei denn auch die Frage über den im *Spiel* liegenden Schein, im Gegensatz gegen Wahrheit und Wirklichkeit, erörtert wird. Soweit dieser Begriff zur Philosophie der Kunst gehört, wird unten näher davon die Rede sein, denn die Bemerkungen darüber sind ebenso wahr wie tief; aber Schiller giebt sie nur, um die Anwendung davon auf die Bedeutung des Spiels als Kulturmoments zu machen.

„Wo wir" — bemerkt er in dieser Beziehung — „Spuren „einer uninteressirten freien Schätzung des reinen Scheins entdecken, „da können wir auf eine Umwälzung seiner (des Menschen) Natur „und den eigentlichen Anfang der Menschheit in ihm schlieſsen"... Dann zeigt er, wie eine solche Spur der Freiheit selbst schon im

[1]) A. a. O. S. 119.

Thier sich kund giebt: „Das Thier arbeitet, wenn ein Mangel „die Triebfeder seiner Thätigkeit ist, und es spielt, wenn der „Reichthum der Kräfte diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige „Leben sich selbst zur Thätigkeit stachelt. Selbst in der unbe„seelten Natur zeigt sich ein solcher Luxus der Kräfte und eine „Laxität der Bestimmung, die man in jenem materiellen Sinne wohl „*Spiel* nennen könnte". — Es ist merkwürdig, wie nahe Schiller oft an den Begriff der Naturschönheit herankommt, ohne sie doch in ihrem wahren Wesen zu ergreifen. — Weiter steigt er dann von dem rohen Triebe des Spiels, der Lust am Schmuck u. s. f. bei dem Naturmenschen zu der höheren Kulturstufe auf, indem er den *ästhetischen Staat* als die dritte höhere, wahrhaft menschliche Form der gesellschaftlichen Verbindung neben dem *dynamischen Staat der Rechte* und dem *ethischen Staat der Pflichten* erklärt: „Wenn schon „das Bedürfniſs den Menschen in die Gesellschaft nöthigt und die „Vernunft gesellige Grundsätze in ihn pflanzt, so kann die Schön„heit allein ihm einen geselligen Charakter ertheilen. Der „Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesellschaft, weil er Har„monie in dem Individuum stiftet. Alle anderen Formen der Vor„stellung trennen den Menschen, weil sie sich ausschlieſslich ent„weder auf den sinnlichen oder auf den geistigen Theil seines We„sens gründen, nur die schöne Vorstellung macht ein Ganzes aus „ihm, weil seine beiden Naturen dazu zusammenstimmen müssen... „Existirt aber ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er „zu finden? Dem Bedürfniſs nach existirt er in jeder feingestimmten „Seele; der That nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine „Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen „Cirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, „sondern die eigene schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch „durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhi„ger Unschuld geht und weder nöthig hat, fremde Freiheit zu „kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde weg„zuwerfen, um Anmuth zu zeigen".

Hiemit schlieſsen diese merkwürdigen Briefe, und die letzten Worte, welche schon durch die Andeutung des Gegensatzes von *Anmuth* und *Würde* auf eine vorläufige Werthbestimmung dieser Begriffe hinweisen, zeigen zugleich deutlich den festen Punkt, von welchem allein seine Abhandlung „Ueber Anmuth und Würde", die wesentlich als Ergänzung dieses umfassendsten ästhetischen Werkes Schiller's betrachtet werden darf, richtig aufzufassen und zu beurtheilen ist.

b) Architektonische Schönheit; Anmuth und Würde.

305. Waltet in den *Briefen über ästhetische Erziehung* der anthropologische Gesichtspunkt entschieden vor, so hat Schiller in seiner Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* zwar ebenfalls den allgemeinen Menschen im Auge, jedoch mit der Beschränkung, dafs er die nothwendigen gegensätzlichen Formen, in welche sich der allgemeine Mensch als ästhetisch sich verwirklichender individualisirt, in dieser Besonderheit betrachtet. Um an einem Punkte zu zeigen, worin sich die beiden Untersuchungen Schiller's, die sonst durchaus auf demselben Grunde beruhen, unterscheiden, mag darauf hingewiesen werden, dafs der Unterschied des Geschlechts bei den *Briefen* gar nicht in Frage kommt, während er bei der Untersuchung *über Anmuth und Würde* von wesentlicher Bedeutung ist. Alles erwogen, bildet so der letzte (übrigens einige Jahre vor den Briefen veröffentlichte und bei Weitem nicht so reife) Aufsatz über Anmuth und Würde die besondere Entwicklung jenes allgemeinen Resultats, zu dem die Briefe ausmünden. Denn wie wir sehen werden, ist es auch hier wesentlich die *Gesellschaft,* auf deren nothwendiger Basis sich der Gegensatz von Anmuth und Würde in ethischer in ästhetischer Beziehung entwickelt. Im Uebrigen bilden indefs die beiden Abhandlungen unabhängige und selbstständige Erörterungen und sind auch von ungleichem philosophischem Werth.

306. Schiller beginnt[1]) mit einer Hinweisung auf die Mythe von dem „Gürtel der Venus, welcher die Kraft besafs, Dem, der „ihn trug, Anmuth zu verleihen und (in Folge dessen) Liebe zu er„werben"; auch erinnert er daran, dafs die Göttin der Schönheit von den Grazien begleitet wurde: „Die Griechen unterscheiden „also Anmuth und die Grazien von der Schönheit . . . Alle Anmuth „ist schön, aber nicht alles Schöne ist anmuthig" . . . Ferner: Anmuth kann (nach dem Mythus) „auf das Minderschöne übertragen „werden". Dies ist der Ausgangspunkt, das Ziel aber ist, zu unter„suchen, was nun die *Anmuth* sei, wenn „die Schönheit zwar ohne „sie bestehen, aber durch sie allein Neigung einflöfsen kann?" — Wenn man „die Vorstellung der Griechen von ihrer allegorischen „Hülle entkleidet, so scheint sie keinen andern als folgenden Sinn „einzuschliefsen" — mit diesen Worten tritt nun Schiller in die eigentliche Untersuchung ein, die sich indefs eine geraume Zeit eigentlich nur auf eine Deutung des Mythus beschränkt. Schon die

[1]) *Sch. W.* Bd. XI. S. 382.

citirten Worte des Uebergangs erregen in zwiefacher Beziehung Bedenken: einmal ist die innere Wahrheit des Mythus nicht dargethan, sondern dieser selbst als vorhandenes Gesetz hingestellt, welches nichts als Auslegung erfordere; sodann will Schiller seine Auslegung nur als individuelle Meinung gelten lassen. Ihm „scheint" kein anderer Sinn darin zu liegen; dies heifst aber die Befugnisse der populären Darstellung in einem solchen Falle, wo es sich um philosophische Begriffsbestimmung handelt, allzuweit ausdehnen.

Aber nehmen wir an, der Mythus enthalte wirklich die Wahrheit — wir lassen es vorläufig dahingestellt, ob es so ist — so dürfte die Art, wie Schiller ihn auslegt, schwerlich zu rechtfertigen sein. Er sagt ohne weitere Vermittlung, lediglich als subjektive Ausdeutung der angeführten Schlufsfolgerungen aus dem Mythus: „Anmuth ist „eine bewegliche Schönheit; eine Schönheit, die an einem „Subjekt zufällig entstehen und ebenso aufhören kann. Dadurch „unterscheidet sie sich von der fixen Schönheit, die mit dem Sub„jekt selbst nothwendig gegeben ist. Ihren Gürtel kann Venus ab„nehmen und der Juno augenblicklich überlassen" u. s. f. Allein ist dies nicht sophistisch? Ist nicht das Prädikat der „Beweglichkeit" ein blofser Scheinschlufs aus dem mythischen „Verleihen" des Gürtels? Ist in Wahrheit nicht diese Beweglichkeit nur aufserhalb der mit Anmuth augenblicklich begabten Person? So lange sie den Gürtel trägt, ist er nicht beweglich, sondern haftet an ihr; wird er aber wieder beweglich, so heifst das soviel als: sie hört auf, anmuthig zu sein. Zwischen diesen beiden Punkten der Beweglichkeit des Gürtels, innerhalb deren Jemand Anmuth zeigt, ist diese also nicht beweglich, sondern „fix". Und dann dieser unglückliche Ausdruck des „Uebertragens"; was soll man sich bei demselben — philosophisch gesprochen — denken? Die dadurch hervorgerufene schiefe Vorstellung, als ob die Anmuth von Aufsen her an Jemand herangebracht werden könne, während sie (wie Schiller selber später hervorhebt) nichts als Ausdruck innerer Seelenbewegung ist, also viel mehr zum wahren Wesen der Person gehört, als die (viel zufälligere) äufsere Schönheit derselben, bringt eine Verwirrung hervor, aus der sich Schiller immer nur durch neue Scheinschlüsse herauszuarbeiten vermag. Zunächst ist nun der erste Scheinschlufs, nämlich der Begriff der „Beweglichkeit" zurückzuweisen; er beruht einfach auf einer Verwechslung mit dem Begriff der Bewegung; d. h. Anmuth, wie Schiller später auch selber ausführt, ist nicht „bewegliche Schönheit", sondern „Schönheit der Bewegung"; diese Bewegung aber ist ein Produkt des Inneren und bildet geradezu

den Gegensatz zu der Beweglichkeit des Gürtels[1]). An jener Parallele ist mithin nichts wahr, als dafs Schönheit und Anmuth verschieden sind. Diese Verschiedenheit läfst eine doppelte Auffassung zu: Sofern nämlich „Schönheit“ als allgemeiner Begriff gefafst wird, bezeichnet *Anmuth* eine besondere Art von Schönheit, nämlich die Schönheit der Bewegung; sofern dagegen Schönheit, wie Schiller es hier thut, ebenfalls als besondere Schönheit, als Schönheit der Gestalt, gefafst wird, bildet *Anmuth* einen Gegensatz dazu, nämlich als Schönheit der Bewegung gegen Schönheit der ruhenden Form. — Wir werden sogleich sehen, dafs dies auch wirklich Schiller's eigentliche Ansicht ist; denn er läfst bald den Begriff der *Beweglichkeit* fallen, um dagegen den der Bewegung einzuführen, gleichsam als ob Eins so gut sei wie das Andere.

307. Der Gegensatz der Schönheit der Gestalt, welche auf dem an sich seienden harmonischen Verhältnifs der Theile eines Körpers zu einander und zum Ganzen beruht, gegen die Schönheit der Bewegung wurzelt nun hinsichtlich des Grundes wesentlich darin, dafs in jener die *Natur*, hier der *Geist* als schöner erscheint. So allgemein gefafst, ist Anmuth etwas Allgemeineres, als was man gewöhnlich darunter versteht; sie ist ungefähr Das, was Winckelmann unter *Ausdruck* (den er ja auch als *Grazie* bezeichnet), und was Göthe unter dem *Bedeutenden* verstand. In diesem Sinne sagt Schiller, indem er die Anmuth zuerst ebenfalls allgemeiner fafst[2]): „Der Gürtel des Reizes wirkt also nicht na„türlich, weil er in diesem Falle an der Person nichts verändern „könnte, sondern er wirkt magisch, das ist, seine Kraft wird über „alle Naturbedingungen erweitert“; er deutet dann an, dafs die Anmuth aufserhalb der Natur im Reiche der Freiheit liege, d. h. geistigen Wesens sei, und setzt nun ausdrücklich hinzu, dafs „wenn „der Gürtel des Reizes eine objektive Eigenschaft ausdrückt, die „sich von ihrem Subjekt absondern läfst“ — dies ist wieder schief ausgedrückt: absondern läfst sie sich nicht von ihm, so dafs sie als abgesondert davon existirte, sondern sie kann nur (aber immer in ihm) ruhen —, „ohne deshalb etwas an der Natur desselben zu „verändern, sie nichts anderes als Schönheit der Bewe„gung bezeichnen könne; denn Bewegung ist die einzige Ver„änderung, die mit einem Gegenstande vorgehen kann, ohne seine

[1]) Später (S. 388) bezeichnet er als den eigentlichen Gedanken der mythischen Vorstellung dies, dafs, „die Anmuth eine Schönheit sei, die von Subjekt selbst her„vorgebracht werde“. Wie stimmt dies mit dem Verleihen des Gürtels?

[2]) Sch. W. XI. S. 385.

„Identität aufzuheben“. Damit ist denn die schiefe Vorstellung der *Beweglichkeit* aufgegeben. Jedoch nicht vollständig. Die fortwährende Reflexion auf den Mythus läfst ihn einmal nicht dazu kommen, den Gegensatz in voller Schärfe zu fassen. Nachdem er die *Beweglichkeit* hat fallen lassen, hält er jetzt wieder eine Zeit lang an der nicht minder falschen Vorstellung der *Zufälligkeit* fest; ja er gründet darauf sogar eine nähere Bestimmung, die an sich auf ein richtiges Gefühl deutet, aber in ihrem Zusammenhange wieder einen Scheinschlufs enthält. Hierüber müssen wir uns, ehe wir weiter gehen, verständigen.

Bei der Anmuth, die einer Person, ja sogar einem Thiere, z. B. einem schönen feurigen Pferde oder einem leichtfüfsigen Windspiel, in ihren graziösen Bewegungen beiwohnen kann, ist von Zufälligkeit so wenig die Rede, dafs sie im Gegentheil ein nothwendigeres Moment des Subjekts bildet als seine natürliche Schönheit, welche als blos formale einen viel entschiedeneren Charakter der *Zufälligkeit*, d. h. von Unabhängigkeit gegen das innere Wesen des Subjekts besitzt. Sofern also *Anmuth* Ausdruck dieses inneren Wesens ist, kann sie zwar ruhen, wenn der Gegenstand selbst in Ruhe ist, aber nicht davon *abgesondert* werden, weil sie nichts Aeufserliches und von nichts Aeufserlichem abhängig ist. Sie ist, weil sie nicht durch die Naturschönheit bedingt wird, viel inniger mit dem Wesen verknüpft als diese, und zwar in dem Grade, dafs, wo sie sich in ihr Gegentheil verkehrt, nämlich in Verzerrung, wie bei Wuth und dergleichen Bewegungen, dadurch die *fixe* Schönheit theilweise mit aufgehoben wird, nicht aber umgekehrt, da sie auch bis zu einem gewissen Grade bei nicht schönen Gegenständen zur Erscheinung kommen kann. — Indem nun Schiller den aus dem Mythus abstrahirten Begriff der *Zufälligkeit* festhält, kommt er zu dem falschen Schlufs, dafs, weil „die Anmuth, wie der Mythus sage, etwas „Zufälliges am Subjekt sei, nur zufällige Bewegungen diese „Eigenschaft haben könne“. Es schwebt ihm dabei aber etwas ganz Anderes, nämlich nicht die Zufälligkeit, sondern die Unabsichtlichkeit der Bewegung vor, und gerade diese ist, als unwillkürlicher Ausdruck eines harmonischen Inneren, im eminenten Sinne nothwendig. Wenn er daher fortfährt: „An einem Ideal der „Schönheit müssen alle nothwendigen Bewegungen schön sein, „weil sie, als nothwendig, zu seiner Natur gehören“, so ist dies in doppeltem Sinne falsch. Einmal bezieht sich das *Ideal der Schönheit* überhaupt gar nicht auf Bewegungen, am wenigsten auf nothwendige. Nehmen wir einen ideal gestalteten Menschen ohne Geist,

so werden seine Bewegungen, mögen sie nun nothwendig sein oder nicht, ungeschickt erscheinen. Es ist hier natürlich nicht von dem *Geist* im specifischen Sinne die Rede, sondern von jener empfindungsvollen Freiheit der Seele, jener natürlichen Grazie, die auch ein Wilder haben kann; das Gefühl der freien Lebensthätigkeit allein ist es, was die Bewegungen schön macht, aber diese haben mit der schönen Gestalt an sich nichts zu thun: eine stumpfe, sklavische, niedrige Seele wird sich auch bei der schönsten Gestalt nie in anmuthigen Bewegungen äufsern. Zweitens, wenn also an einem *Ideal der Schönheit* schöne Bewegungen erscheinen, so können sie dies nur durch Anmuth und als anmuthige; an sich nothwendig schöne Bewegungen einer schönen Gestalt sind ein Widerspruch, der den Gegensatz zwischen Form und Bewegung überhaupt vernichtet. Wenn daher Schiller schliefst: „Die Schönheit dieser (noth„wendigen) Bewegungen ist schon mit dem Begriff der Venus „gegeben ... die Schönheit der zufälligen ist hingegen eine Er„weiterung dieses Begriffs“ —, so geht schon aus dem hinzugefügten Beispiel hervor, dafs sein Reflektiren sich durchaus auf einem Irrwege befindet; er setzt nämlich hinzu: „es giebt eine Anmuth der „Stimme, aber keine Anmuth des Athemholens“. Allein, ist das Athemholen denn nicht in seinem Sinne gerade recht eine nothwendige Bewegung, und folgt denn nicht gerade daraus, dafs das Athemholen einer schönen Gestalt ebenfalls *schön* sein müfste?[1]) — Und ferner, was heifst eine *anmuthige Stimme*, im Gegensatz zur Schönheit? — Es herrscht in allem Diesen eine bemerkliche Unklarheit, die nur durch die fortwährende Erinnerung an den Mythus zu erklären ist. Dieser legt seinem klaren Geist gleichsam einen Zwang auf, den er auf alle mögliche Weise als objektive Nothwendigkeit zu deduciren beflissen ist.

Indem er nun weiter die Frage aufstellt: „Ist aber jede Schön„heit der zufälligen Bewegungen Anmuth“?, so sollte man eigentlich vermuthen, dafs er von seiner obigen Definition aus dieselbe unbedingt bejahen müfste. Denn er fragt ja nicht, ob alle zufälligen Bewegungen schön sind, sondern ob alle schönen zufälligen Bewegungen *anmuthig* seien. Man sollte denken, dafs, da er die Anmuth als *bewegliche Schönheit*, diese aber als *zufällig* erklärt hat, er damit eben auch behauptet habe, dafs alle zufällige Bewegung eben ihrer Zufälligkeit halber als *anmuthig* zu betrachten sei. Aber

[1]) Später rechnet er (S. 390) die *wohlklingende Stimme* neben *freiem Wuchs* und *zarter Haut* zur natürlichen Schönheit.

er braucht eine Ausnahme, und er verschafft sie sich durch einen neuen Scheinschluſs. Nämlich, so allgemein gefafst, würde die Anmuth der Bewegung — wie dies ganz gerechtfertigt wäre — auch auf die Thierwelt und die sogenannte leblose Natur sich ausdehnen lassen, und dies — gestattet der Mythus nicht. „Dafs der griechi„sche Mythus Anmuth und Grazie nur auf die Menschheit ein„schränke, wird kaum einer Erinnerung bedürfen; er geht sogar „noch weiter und schliefst selbst die Schönheit der Gestalt in die „Grenzen der Menschengattung ein, unter welcher der Grieche be„kanntlich auch seine Götter begreift“. Zugegeben, dafs dieser Mythus die hellenische Vorstellung von Anmuth vollständig enthalte, begreift er darum das Wesen aller Anmuth, enthält er darum schon den vollen Begriff? — Es bedarf nur der Hinweisung darauf, dafs den Griechen ihrer ganzen Naturanlage nach das wesentlich moderne Element der lyrischen Empfindung für Naturschönheit abging — der Grund davon ist hier nicht auseinander zu setzen, aber die Thatsache selbst erkennt ja auch Schiller in seiner Abhandlung *Ueber sentimentale und naive Dichtung* ausdrücklich an[1]) —, um zu zeigen, wie wenig (abgesehen von der mangelnden philosophischen Nothwendigkeit) dieser Mythus im Ernst als Maafsstab und absolute Basis für eine Erklärung des Begriffs der *Anmuth* Geltung beanspruchen darf. Für Schiller aber gilt er durchaus als solcher Maafsstab. Aus dem obigen Satze schliefst er ohne Weiteres, ohne auch nur einen Versuch der Kritik zu machen, dafs, weil (nämlich nach dem Mythus) „die Anmuth nur ein Vorrecht der Menschen„bildung“ sei — was durch nichts bewiesen ist — „keine der„jenigen Bewegungen darauf Anspruch machen können, die der „Mensch auch mit Dem, was blofs Natur ist, gemein hat. Könnten „also die Locken an einem schönen Haupte sich mit Anmuth be„wegen“ — Wie? soll das Haupthaar des Menschen in seiner Bewegung, im Flufs seiner Linien, zur *blofsen Natur* gerechnet werden, warum dann nicht auch die Muskulatur und Alles an der sinnlichen Gestalt, was der Bewegung fähig ist? —, „so wäre kein „Grund mehr vorhanden, warum nicht auch die Aeste eines Bau„mes, die Wellen eines Stromes, die Saaten eines Kornfeldes, die „Gliedmafsen der Thiere sich mit Anmuth bewegen sollten. Aber „die Göttin von Gnidos (!) repräsentirt nur die menschliche „Gattung“, und darum u. s. f. darf das nicht sein. —

Zunächst wollen wir hier nur hinsichtlich unserer obigen Be-

[1]) Siehe unten No. 322.

merkung, daſs zur anmuthigen Bewegung eine freie Lebensäuſserung gehört, hinzufügen, daſs Baumästen, Kornfeldern u. s. f. allerdings keine solche freie Lebensäuſserung objektiv zukommt, sondern daſs die Ursache hier in äuſseren Dingen, im Anstoſs des Windes u. s. f. liegt, daſs indeſs diese Bewegungen gleichwohl uns anmuthig erscheinen können, weil wir — im poetischen Sinne — ihnen solche Vorstellung der freien Lebensäuſserung leihen. In solchem Hineinbilden freier *Stimmungen* in die Natur liegt überhaupt alle landschaftliche Schönheit, die, weil sie objektiv gar nicht vorhanden, eben deshalb durchaus nur subjektiver Art ist. Es liegt also auch hierin schon kein Widerspruch gegen unsere Erklärung der Anmuth. Bei den Thieren dagegen ist entweder Anmuth, nämlich wo sie als Ausdruck freier Lebensäuſserung erscheint, objektiv vorhanden, oder sie fällt zum Theil auch mit unserm Hineinbilden solcher subjektiven Vorstellung zusammen, z. B. beim Spiel von jungen Katzen, bei den freien und anmuthigen Bewegungen eines Reh's im Walde, bei den wellenförmigen Bewegungen einer Schlange u. s. f. — Schiller schlieſst nun alle diese Naturbewegungen von dem Gebiet des Anmuthigen unbedingt aus, indem er sie ausdrücklich auf diejenigen „willkürlichen Bewegungen“ — man bemerke hier die plötzliche Einschiebung des „Willkürlichen“ anstatt des *Zufälligen*[1]) — beschränkt, „die ein Ausdruck moralischer Em„pfindungen sind“[2]). —

Durch diesen nur durch eine Kette von sehr willkürlichen Scheinschlüssen zu Wege gebrachten Gedankensprung hat er nun denjenigen Boden gewonnen, welchen er für die folgenden Bemerkungen braucht. Wenn er daher[3]) zur „philosophischen Unter„suchung“ mit den Worten übergeht, er habe sich „bis jetzt darauf „eingeschränkt, den Begriff der Anmuth aus der griechischen Fabel „zu entwickeln, und, wie er hoffe, ohne ihr Gewalt anzuthun“, so kann dies zwar zugegeben werden, nicht aber das Umgekehrte, daſs er durch die griechische Fabel nicht sich selbst, seinem Denken, habe Gewalt anthun lassen. Aber merkwürdig: die Schluſsdefinition, in welche er die *mythische Vorstellung* zusammenfaſst, besagt etwas ganz Anderes als seine Auslegung, nämlich: „Anmuth ist „eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem

[1]) Aber auch dieses neue Prädikat läſst er nach einiger Zeit wieder fallen, indem er es mit seinem graden Gegentheil vertauscht, denn er zeigt später (ganz richtig), daſs die Anmuth eigentlich nur in sympathischen Bewegungen beruhe, die stets etwas Unwillkürliches hätten. (Vergl. unten No. 310.) — [2]) *Sch. W.* a. a. O. S. 387. — [3]) A. a. O. S. 389.

„Subjekt hervorgebracht wird“. Welcher Abfall! Wo bleibt das Moment der Bewegung, was doch zuerst als wesentlich bezeichnet wurde, wo das der Zufälligkeit? Jede geschmückte Theaterprinzessin mit gepolsterten Reizen würde auf solche Anmuth Anspruch machen dürfen. Ferner: wird denn der Liebreiz, den Juno durch den Gürtel der Venus empfängt, dadurch schon von ihr *hervorgebracht*, daſs sie ihn anlegt; oder bleibt er nicht vielmehr ein ihr Fremdes, Aeuſserliches? — So erübrigt in diesem „Gedanken, „in den jene mythische Vorstellung“ (angeblich) „sich auflöſst“, auch nicht ein einziges Theilchen, sei es vom Mythus, sei es auch von dem Begriff selbst. Es ist unbegreiflich, wie Schiller solchen Satz als den eigentlichen Schluſsgedanken hinstellen konnte, nachdem er unmittelbar vorher das Richtige gesagt, nämlich, daſs „Anmuth „nichts Anderes sei als ein schöner Ausdruck der Seele in den „willkürlichen Bewegungen“, und daſs, „wo Anmuth stattfinde, die „Seele das bewegende Princip sei“, denn „in ihr sei der Grund „von der Schönheit der Bewegung enthalten“. Vergessen wir mithin alle früheren Unklarheiten des Reflektirens und halten wir uns an diese einfache und richtige Auffassung des Begriffs[1]).

308. Was nun die weitere, ausdrücklich als *philosophische Untersuchung* sich ankündigende Erörterung betrifft, so geht sie von der unbewiesenen, oder doch nicht deducirten, sondern nur aus dem Mythus (den Schiller übrigens, trotz seiner Ankündigung, nunmehr philosophisch zu verfahren, abermals herbeizieht) resultirenden Thatsache aus, daſs es eine doppelte Art von Schönheit giebt. Die eine, welche auf Naturbedingungen beruht, nennt er die architektonische Schönheit, die andere, auf Freiheitsbedingungen beruhende, heiſst Anmuth (Grazie). Der Ausdruck *architektonische Schönheit* ist etwas ungeschickt, weil die plastische Gestaltung des

[1]) Beiläufig bemerken wir noch, daſs Schiller in seinem Epigramm *Der Gürtel* dem Mythus eine ganz andere Deutung giebt, indem er das Moment der *Scham* als Anmuthsattribut der Schönheit erklärt, das er in der obigen Erörterung gar nicht erwähnt. Er sagt:

In dem Gürtel bewahrt Aphrodite der Reize Geheimniſs;
Was ihr den Zauber verleiht, ist, was sie bindet, die Scham;

wobei die Deutung des „Gürtels“ als Bandes durch die feine Beziehung des Gebundenseins der (höheren) Schönheit an die Scham erläutert wird. Dies ist ein sehr fruchtbarer Gedanke, den Schiller aber in seinen ästhetischen Abhandlungen nicht verwerthet. Ein zweites Moment der seelischen Schönheit ist die *rührende Schönheit* oder die Schönheit im Leiden, die gewissermaaſsen als Gegenstück zur *Anmuth* betrachtet werden kann. Auch diesem hat Schiller eines seiner geistvollen Epigramme gewidmet:

Sahst du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
Niemals hast du die Schönheit gesehen;
Sahst du die Freude nie in einem schönen Gesichte,
Niemals hast du die Freude gesehen.

„stimmenden teleologischen Grundes unterstützt wird“. Findet denn aber solcher Zusammenhang nicht überhaupt in aller Natur statt?

Man weifs in der That nicht, was man von dieser sonderbaren Naturanschauung Schiller's denken soll. Es ist kaum anzunehmen, dafs er, etwa durch eine Verwechselung der objektiven Vernunft und der subjektiven (menschlichen), nur deshalb die Schönheit auf den Menschen beschränken wolle, weil der Mensch *vernünftig* sei, die Natur aber nicht. Und doch ist die Sache nicht anders zu erklären. Allerdings ist es ihm, wie sich gleich zeigen wird, nicht eigentlich um den Unterschied der menschlichen Schönheit und der Naturschönheit, sondern vielmehr um den der architektonischen Schönheit des Menschen und seiner freien Schönheit zu thun; die Schiefheit des Gedankens wird dadurch aber nicht aufgehoben. Hier müssen wir überhaupt die Bemerkung machen, dafs Schiller — und darin zeigt sich das Vorwalten des blos anschauenden gegen das spekulative Element seines Reflektirens —, wo er ein bestimmtes Ziel im Auge hat, das er durch seine Reflexion erreichen will, weder rechts noch links schaut, sondern die Begriffe, ganz unbekümmert um ihre sonstige Tragweite, stets so fafst, wie er es gerade nöthig hat, dafs sie gefafst werden müssen. Aus dieser Willkür der Reflexion stammen seine meisten Gedankenfehler und Widersprüche.

309. Er geht jetzt zu dem Gegensatz gegen die *architektonische* Schönheit als die an die Natur gebundene, nämlich zur Entwicklung des Begriffs der freien Schönheit des Menschen über. „Der „Mensch“ — sagt er — „ist“ (aufser dafs er Naturwesen ist) „zugleich eine Person, ein Wesen also, das selbst Ursache und zwar „absolut letzte Ursache seiner Zustände sein kann . . Die Art seines Erscheinens ist abhängig von der Art seines Empfindens und „Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freiheit, und „nicht die Natur nach ihrer Nothwendigkeit bestimmt“. — Was die *Empfindung* betrifft, so möchte diese bei dem Thiere ebensogut Quelle freier Schönheit sein und sie ist es auch in der That. Denn das freie Spiel, welches ja Schiller selbst als Ueberflufs der Lebensthätigkeit in der Natur bezeichnet[1]), ist hier in Wahrheit die Quelle der Anmuth der Bewegung. Er wäre also, wenn er dies leugnete, gezwungen, die Quelle der freien Schönheit nur auf den Willen und zwar auf den ethischen, nicht auf den Willen schlechthin, denn diesen besitzt auch das Thier im Begehren und Auswählen, zu beschränken: wir werden sehen, wie er damit zurecht

[1]) S. oben No. 302.

kommt. Er fährt fort[1]): „Indem also die Person oder das freie „Principium im Menschen es auf sich nimmt, das Spiel der Erscheinungen zu bestimmen und durch seine Dazwischenkunft der Natur „die Macht entzieht, die Schönheit ihres Werks zu beschützen, so „tritt es selbst an die Stelle der Natur und übernimmt mit den „Rechten derselben auch ihre Verpflichtungen . . . diese Freiheit regiert also jetzt die Schönheit: die Natur gab die Schönheit „des Bau's, die Seele giebt die Schönheit des Spiels. „Und nun wissen wir auch, was wir unter Anmuth und Grazie „zu verstehen haben. Anmuth ist die Schönheit der Gestalt unter „dem Einflufs der Freiheit“. — Noch einmal: wo bleibt hier das Moment der *Zufälligkeit?* — Er fügt dann noch in sonderbarem Gebrauch der Ausdrücke hinzu, dafs die architektonische Schönheit *ein Talent*, die Anmuth dagegen ein *persönliches Verdienst* sei, was beides wohl nicht ohne Weiteres zugestanden werden kann. —

310. Die *architektonische Schönheit*, welche ihm eigentlich nur als Folie für die *Anmuth* gedient hat, läfst er nun fallen, um sich mit der letzteren allein zu beschäftigen. Er wiederholt zunächst, dafs „Anmuth nur der Bewegung zukommen könne, da eine Ver„änderung im Gemüth sich nur als Bewegung in der Sinnenwelt „offenbare“, aber dies „hindere nicht, dafs nicht auch feste und „ruhende Züge Anmuth zeigen könnten“, wenn sie nämlich, ursprünglich aus Bewegungen stammend, „habituell würden und blei„bende Spuren eindrückten“. Dafs er dagegen „diejenigen Bewegun„gen, welche nur der Natur angehören“, ausschliefsen mufs, ist selbstverständlich, denn „Grazie ist immer nur die Schönheit der durch „Freiheit bewegten Gestalt“. Weiter aber kommt er dann auf die doppelte Quelle der Bewegungen zurück, sofern diese nämlich entweder aus dem Willen oder aus der Empfindung stammen. Erstere nennt er *willkürliche*, die letzteren *sympathetische* Bewegungen. Aber er beeilt sich sofort, von den letzteren diejenigen zu trennen und als *anmuthige* zu leugnen, „welche das sinnliche Ge„fühlsvermögen und der Naturtrieb bestimmt: denn der Naturtrieb „ist kein freies Princip, und was er verrichtet, ist keine Handlung „der Person“. Allein, wenn die *sympathetischen Bewegungen* einen Gegensatz gegen die *willkürlichen* bilden, so sind sie doch wohl als unwillkürliche zu bezeichnen; und in der That bezeichnet er sie (s. u.) selber so. Sind sie dies aber, so ist es ganz gleichgültig, ob sie einer „moralischen Empfindung“, bezüglich „der moralischen

[1]) A. a. O. S. 401.

„Gesinnung zur Begleitung dienen“, oder einfach Ausdruck freier Lebensthätigkeit überhaupt sind. Im Gegentheil hätte Schiller diese moralische Nebenbedeutung davon ausdrücklich absondern müssen, um ihnen Das, was sie eigentlich charakterisirt, die liebenswürdige Unabsichtlichkeit, das Unbewufste, Unberechnete, zu bewahren. Sobald wir die sympathetischen Bewegungen mit moralischen Beziehungen in Verbindung setzen, so hört das darin waltende Instinktive, die Unmittelbarkeit, auf. Freilich würde er, wenn er sie ohne solche Beschränkung gefafst hätte, genöthigt gewesen sein, auch der Natur Anmuth zuzuerkennen, wogegen er sich durchaus sträubt; und zwar aus dem in seinem Sinne sehr guten Grunde, weil er die Anmuth nur auf sympathische unwillkürliche Bewegungen beschränkt, von den willkürlichen dagegen nur diejenigen zuläfst, welche mit solchen verbunden sind. Er sagt[1]): „Eine willkürliche „Bewegung, wenn sie sich nicht zugleich mit einer sympathetischen verbindet, oder was ebensoviel sagt, nicht mit etwas „Unwillkürlichem, das in dem moralischen“ (warum moralischen?) „Empfindungszustand der Person seinen Grund hat, vermischt, kann niemals Grazie zeigen . . , die sympathetische „Bewegung begleitet die Handlung des Gemüths“ u. s. f.

Kurz, sofern die willkürlichen Bewegungen lediglich durch ihre Verbindung mit den sympathetischen anmuthig werden können, so sind es diese, die unwillkürlichen, welche allein die Quelle der Anmuth sind. Im Begriff des Unwillkürlichen, d. h. ohne Willen, unabsichtlich sich Aeufsernden, liegt aber schon nothwendig, wenn nicht die Ausschliefsung jeder moralischen Beziehung, so doch die Indifferenz dagegen. Die anmuthigen Bewegungen können also aus moralischen Empfindungen stammen, aber sie brauchen es nicht: damit ist der Bann aufgehoben und die Anmuth von der Beschränkung auf das ethische Handeln sowohl wie überhaupt auf das menschliche Thun befreit. Gewifs ist es, dafs die Anmuth, wie überhaupt alle Schönheit, im Menschen zur vollendetsten und reichsten Erscheinung gelangt, aber sie darauf beschränken wollen hiefse die Schönheit der Natur überhaupt aufheben. Wenn daher Schiller im weiteren Verfolg[2]) erklärt, dafs man „aus den Reden eines Menschen „zwar berechnen könne, für was er will gehalten sein; aber „Das, was er wirklich ist“ — d. h. seine Natur — „müsse „man aus dem mimischen Vortrag seiner Worte und aus seinen

[1]) A. a. O. S. 407. — [2]) A. a. O. S. 409.

„Geberden, also aus Bewegungen, die er nicht will, zu er„rathen suchen“, so hebt er eigentlich sein eignes Princip selber auf.

Er spricht dann weiter von der *nachgeahmten*, der *affektirten Anmuth*, die sich zu der wahren Anmuth verhalte, wie die Toilettenschönheit zur architektonischen, mit liebevollem Eingehen in das Wesen der Sache, wie er denn überhaupt, wo er sich nicht den Anschein giebt, streng philosophisch zu verfahren, aufserordentlich reich an feingefühlten Gedanken ist. Freilich lenkt er dann wieder in einen Irrweg ein, z. B. wenn er[1]) sagt: „die Bildung eines Men„schen ist also nur soweit seine Bildung, als sie mimisch ist; aber „auch soweit sie mimisch ist, ist sie sein“; womit denn also dem Thier das Mimische, die Geberde, abgesprochen wird. Dafs dies seine Ansicht ist, geht aus einer Stelle kurz zuvor hervor, indem er bemerkt, dafs, „wenn wir aus dem architektonischen Theil „seiner“ (des Menschen) „Bildung erfahren, was die Natur mit ihm „beabsichtigt hat, wir nur aus dem *mimischen* Theil derselben erfahren, „was er selbst zur Erfüllung dieser Absicht gethan hat“. Dann folgt jene (schon in der Einleitung erwähnte)[2]) Erörterung über den Gegensatz von Sinnlichkeit und Vernunft im Menschen und seine Ausgleichung durch die Schönheit; eine Versöhnung der widerstreitenden Momente, die er als *schöne Seele* bezeichnet, in welcher nicht die einzelne Handlung, „sondern der ganze Charakter sitt„lich ist“[3]). „In der *schönen Seele* ist es also, wo Sinnlichkeit und „Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr „Ausdruck in der Erscheinung“ . . ; „die architektonische Schönheit „kann Wohlgefallen, Bewunderung erregen; aber nur die Anmuth „wird hinreifsen“.

311. Sehr kurz ist nun, worauf man eigentlich besonders gespannt ist, Schiller's Betrachtung der *Anmuth* unter dem Gesichtspunkt der geschlechtlichen Bildungsunterschiede[4]); der Grund liegt darin, dafs er in der That bei der ganzen vorigen Erörterung, obschon er immer nur von dem Menschen überhaupt spricht, wesentlich die weibliche Schönheit in der Vorstellung hat. Er sagt daher nur, dafs „man, im Ganzen genommen, die *Anmuth* „mehr bei dem weiblichen Geschlecht, (die *Schönheit* mehr bei dem „männlichen) finden werde“. Aber den tieferen Grund davon — obschon er meint, dafs er nicht weit zu suchen sei — giebt er nicht an, trotzdem er durch die Einführung des Begriffs des *Sym-*

[1]) A. a. O. S. 416. — [2]) Siehe oben No. 296. — [3]) A. a. O. S. 437. — [4]) A. a. O. S. 438.

pathetischen darauf hingelenkt werden konnte, sondern er betrachtet die Sache mehr physiologisch und ethisch, als psychologisch. Er sagt: „Zur Anmuth mufs sowohl der körperliche Bau als der „Charakter beitragen; jener durch seine Biegsamkeit, Eindrücke „anzunehmen, dieser durch die sittliche Harmonie der Gefühle. In „beiden war die Natur dem Weibe günstiger als dem Manne“. — Der hierin liegenden einseitigen Beschränkung der Harmonie der Gefühle auf die *Sittlichkeit* widerspricht er indefs fast unmittelbar darauf selbst durch die Bemerkung, dafs „der weibliche Charakter „sich selten zu der höchsten Idee sittlicher Reinheit erheben und „es selten weiter als zu affectionirten Handlungen bringen „werde“. Hiemit trifft er das Richtige; denn nur deshalb, weil die Natur des Weibes wesentlich eine sympathische, sensitive ist, nicht aber weil diese Sympathie bei ihm auf sittlicher Grundlage beruht, ist das Weib der Anmuth mehr fähig als der Mann; das Körperliche, die Nachgiebigkeit und Weichheit der Formen u. s. f. hängt damit allerdings auf's Innigste zusammen, weil darin zugleich die gröfsere Leichtigkeit der Bewegung enthalten ist.

So wird Schiller abermals von den anfänglichen Irrungen, auf die ihn lediglich die von einem falschen Princip ausgehende Reflexion geführt, durch den Takt seines instinktiven Gefühls zu der richtigen Auffassung zurückgeleitet. Durch die Worte: „Weil nun „die Sittlichkeit des Weibes gewöhnlich auf Seiten der Neigung ist, „so wird es sich in der Erscheinung ebenso ausnehmen, als ob „die Neigung auf Seiten der Sittlichkeit wäre“, stöfst er sein eigenes Princip wieder um, denn es liegt darin offenbar die Konsequenz, dafs im Weibe weder der körperliche Bau (oder dieser doch nur mittelbar) noch der Charakter (auch dieser nur mittelbar), sondern allein die *Neigung*, d. h. die seelische Sympathie, das Pathos der weiblichen Natur es ist, was die Grundquelle der Anmuth bildet[1]). Das Weib bedarf weder einer besonderen hohen Sittlichkeit noch einer hervorragenden Schönheit, um Anmuth entwickeln zu können, sondern allein einer sympathischen Natur; ja, man kann geradezu

[1]) In diesem Sinne fafst Schiller auch die „Macht des Weibes“ in dem gleichnamigen Epigramm:

Mächtig seid ihr, ihr seid's durch der Gegenwart mächtigen Zauber,
Was die stille nicht wirkt, wirkt die rauschende nie.
Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er,
Aber durch *Anmuth* allein herrschet und herrsche das Weib.

Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten,
Aber dann haben sie dich, höchste der Kronen, entbehrt;
Wahre Königin ist nur des Weibes weibliche Schönheit,
Wo sie sich zeige, sie herrscht, herrschet blos, weil sie sich zeigt.

behaupten, dafs, wo im Weibe die Sittlichkeit den verständigen Charakter rigoroser Moralität annimmt, in demselben Grade die Anmuth verschwindet, ohne dafür einen Ersatz in der dem Manne eigenthümlichen *Würde* zu gewähren. — Diese Reflexion führt abermals auf die Naturanlage als Bedingung der weiblichen Anmuth und damit zu dem Satze zurück, dafs, wo immer sich in der Natur eine freie, d. h. harmonische Lebensäufserung, eine seelische Bewegung findet, auch von Anmuth die Rede sein darf und mufs. Dafs Schiller diesen Satz nicht anerkennt, ist seine Einseitigkeit.

312. Bei dem Uebergange zu dem zweiten Theil der Abhandlung, nämlich zur Bestimmung des Begriffs der Würde setzt Schiller diese sogleich mit der *Anmuth* in einen Gegensatz, indem er das Axiom aufstellt: „Sowie die *Anmuth* Ausdruck einer schönen „Seele ist, so ist *Würde* Ausdruck einer erhabenen Gesinnung“[1]). — Dafs er hier den Begriff des *Erhabenen* einführt, ohne ihn zu definiren, könnte dadurch als gerechtfertigt betrachtet werden, dafs er diesem Begriff — und zwar nach zwei Seiten hin, nämlich dem Erhabenen der Natur[2]) und dem künstlerisch-Erhabenen, dem *Pathetischen*, — besondere Abhandlungen gewidmet hat, ihn also als bekannt voraussetzen kann. Allein hier ist weder von dem einen noch von dem andern die Rede. So verschieden beide Arten sind, so stimmen sie doch in dem Punkte zusammen, dafs sie ein subjektiv-Erhabenes darstellen, d. h. dafs der Eindruck, den die angeschauten Gegenstände auf uns hervorbringen, ein erhabener ist. Hier dagegen ist von dem objektiv-Erhabenen, vom Erhabenen der Gesinnung, die Rede, und dies ist noch nirgend erklärt. Somit dürfen wir vermuthen, dafs die Untersuchung über den Begriff der *Würde* eben auf die Definition des Erhabenen der Gesinnung abzielt. Zweitens ist zu fragen, wie, wenn die *Anmuth* einerseits als Grazie in einen Gegensatz gegen die architektonische Schönheit, andererseits gegen die Würde als Erhabenheit der Gesinnung gestellt wird, sich denn nun diese beiden Seiten der Anmuth zu einander verhalten. Sind diese Begriffe sämmtlich koordinirt, oder theilweise subordinirt? — diese Frage war zuerst zu beantworten. Schiller geht zuerst von der *architektonischen Schönheit* aus, setzt dieser die *Anmuth* und letzterer nunmehr wieder die *Würde* entgegen: folgerichtig müfste also die Würde mit der architektonischen Schönheit zusammenfallen; wovon natürlich die Rede

[1]) A. a. O. S. 440 ff. — [2]) Von diesem ist schon oben im metaphysischen Abschnitt die Rede gewesen (S. oben No. 298, 299).

Schiller's mitzutheilen wäre. Wir sehen, dafs überall, wo er sich seinem feinen und sicher treffenden Takt des Gefühls überläfst, er bewundernswürdig erscheint durch die Tiefe und Klarheit der Gedanken, in denen er es sich zum Bewufstsein bringt; dafs aber, wo er zu reflektiren beginnt, er sich leicht durch scheinbare Aehnlichkeit von Begriffen auf falsche Wege verleiten läfst, namentlich wenn er ein bestimmtes, von vornherein als zu erreichend vorgesetztes Ziel vor Augen hat. — Werfen wir nunmehr noch einen Blick auf seine kunstphilosophischen Anschauungen.

3. Die kunstphilosophische Aesthetik Schiller's.

a. Das allgemeine Kunstbedürfnifs. — Der ästhetische Schein. — Aufgehen des Stoffs in die Form, als Wesen des Künstlerischen. — Sonderung der Künste.

313. Für den logischen Zusammenhang der nun folgenden Betrachtung müssen wir abermals auf Schiller's „Briefe über ästhe„tische Erziehung" zurückgreifen, um diejenigen Abschnitte, welche wir oben absichtlich unberücksichtigt gelassen haben, weil sie mit der anthropologischen Betrachtung nur mittelbar in Verbindung stehen, nunmehr in Betracht zu ziehen. Die Beziehung, welche zwischen der *Anthropologie der Schönheit* und der *Philosophie der Kunst* obwaltet, besteht nämlich — abgesehen von der gemeinschaftlichen metaphysischen Grundlegung, welche beiden Betrachtungsweisen in der Deduction der Fundamentalbegriffe gleichsam das Handwerkszeug liefert — darin, dafs sie einerseits, genetisch gefafst, von demselben Punkte ausgehen, nämlich von dem Kunstbedürfnifs des Menschen, andrerseits, dafs sie in ihrer specifischen Entwicklung zwei verschiedene Verwirklichungsweisen dieses Kunstbedürfnisses zu Objekten haben: die Anthropologie des Schönen den *ästhetischen*, (d. h. den sich selbst schön gestaltenden) Menschen als Aufgabe der Kulturbildung, die Philosophie der Kunst den *Künstler*, d. h. den seine Schönheitsempfindung äufserlich gestaltenden, objektiv-künstlerisch schaffenden Menschen. —

Indem wir in letzterer Beziehung, die jetzt uns ausschliefslich zu beschäftigen hat, wieder zu jener gemeinsamen Quelle zurückkehren, d. h. zum Kunstbedürfnifs, Kunsttrieb, Spieltrieb, eder wie man es nun nennen mag, so haben wir zunächst zu fragen, wie daraus Schiller — statt des *ästhetischen Menschen* — den *Künstler* und sein Produkt, die *Kunst* überhaupt und die *Künste*, entwickelt. Um von vornherein dem Leser einen Leitfaden für die Darstellung dieser Entwicklung an die Hand zu geben, ist zu bemerken, dafs die Hauptpunkte, um die es sich hiebei handeln mufs, folgende sein

werden: 1) der Begriff und die Bedeutung des Scheins, als desjenigen Moments, welches das Spiel, diese erste Aeufserung des Kunsttriebes, zum *ästhetischen* macht; 2) der Begriff der Kunst, als objektive Verwirklichung des schönen Scheins; 3) die in diesem Begriff liegenden gegensätzlichen Momente, welche zur Specialisirung der Künste führen. — Ueber den letzteren Punkt drücken wir uns hier absichtlich unbestimmt aus, weil, wie wir sehen werden, sich in der denselben betreffenden Behandlung Schiller's so beträchtliche Lücken finden, dafs wir in dieser Hinsicht — mit Ausnahme seiner Betrachtung der Poesie — nur im Allgemeinen von Einzelansichten bei ihm sprechen können. Die bildende Kunst sowie die Musik tritt für ihn fast ganz in den Hintergrund, während er der Poesie sein Hauptinteresse zuwendet.

314. „Was ist es für ein Phänomen" — fragt Schiller[1]) — „durch welches sich beim Wilden der Eintritt in die Menschheit „verkündigt? So weit wir auch die Geschichte befragen, es ist das„selbe bei allen Völkerstämmen, welche der Sklaverei des thierischen „Standes entsprungen sind: die Freude am Schein, die Neigung „zum Putz und zum Spiele"[2]). Dafs diese erste Form des Er-

---

[1]) *Briefe üb. ästh. Erz.* (Werke XII) S. 136.

[2]) In den *Künstlern* schildert er diesen Uebergang mehr im Sinne des theoretischen Kunstbedürfnisses; nicht im *Spiele* und *Putz*, sondern im Nachahmen der Naturformen sieht er den ersten Schritt zur Befriedigung dieses Bedürfnisses: „Früher" — sagt er, als noch keine Kunst existirte, da gab es für den Menschen nichts als

> . . . ein streitendes Gestaltenheer,
> Die seinen Sinn in Sklavenbanden hielten,
> Und ungesellig, rauh wie er,
> Mit tausend Kräften auf ihn zielten.
> — So stand die Schöpfung vor dem Wilden;
> Durch der Begierde blinde Fessel nur
> An die Erscheinungen gebunden,
> Entfloh ihm ungenossen, unempfunden
> Die schöne Seele der Natur.
>
> Und wie sie fliehend jetzt vorüberfuhr,
> Ergriffet Ihr die nachbarlichen Schatten,
> Mit zartem Sinn, mit stiller Hand
> Und lerntet in harmon'schem Band
> Gesellig sie zusammengatten.
> Leicht schwebend fühlte sich der Blick
> Vom schlanken Wuchs der Ceder angezogen,
> Gefällig strahlte der Krystall der Wogen
> Die hüpfende Gestalt zurück.
> Wie konntet Ihr des schönen Winks verfehlen,
> Womit Euch die Natur hülfreich entgegenkam?
> Die Kunst, den Schatten ihr nachahmend abzustehlen,
> Wies Euch das Bild, das auf der Woge schwamm . . .
> Die schöne Bildkraft ward in Eurem Busen wach;
> Zu edel schon, nicht müfsig zu empfangen,
> Schuft ihr im Sand, im Thon, den holden Schatten nach,
> Im Umrifs ward sein Dasein aufgefangen.
> Lebendig regte sich des Wirkens süfse Lust:
> Die erste Schöpfung trat aus freier Brust."

So ist es also die bildende Kunst, auf dem Nachahmungstrieb beruhend, folglich das objektive Kunstbedürfnifs, das Bedürfnifs zu schaffen, zu gestalten, was die *Kette der Begierde* bricht und den Wilden frei macht, nicht der Spieltrieb und der

wachens zum menschlichen Dasein übrigens in der That das Kunstbedürfnifs zum Inhalt hat, also im Princip dieselbe Stellung zum Bewufstsein einnimmt wie die höchste Blüthe der Kunstentwicklung, geht daraus hervor, dafs sie beide in gleicher Weise die Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft bilden. Denn das Künstlerische besteht wesentlich darin, dafs es einerseits über das materielle Bedürfnifs hinausgeht, also *Spiel, Luxus, Putz* ist, andrerseits aber noch nicht zum rein Ideellen, durch Abthun alles Stofflichen, hindurchdringt. Beide Momente sind in dem Begriff des Scheins enthalten, nämlich: dafs das Spiel gegen das sinnlich Reale nur Schein ist und dafs in ihm das vernünftig Ideelle scheint, zur realen *Erscheinung* kommt[1]). Schiller drückt diesen Gedanken so aus: „Die höchste Stupidität und der höchste Verstand“ — also eben jene Extreme — „haben darin eine gewisse Affinität miteinander, dafs sie beide nur das Reelle suchen und für den blofsen

---

Putz, in welchem der Mensch sich selbst zum ersten Kunstwerk macht. Schiller läfst daher, in unmittelbarer Anknüpfung daran,

den Obelisken und die Pyramiden steigen:
Die Hermie stand, die Säule sprang empor u. s. f.;

aber, als erinnerte er sich seiner Theorie vom *Spieltrieb*, lenkt er plötzlich um und beginnt die nächste Strophe mit einem Zurückgriff über jene *erste Schöpfung*, die dadurch zur zweiten wird, zu einer noch früheren; und diese können wir denn wohl als die zuerst vergessene *Neigung zum Spiel und zum Putze* deuten. Denn er sagt:

Die Auswahl einer Blumenflor,
Mit weiser Hand in einen Strauls gebunden —
So trat die erste Kunst aus der Natur;

dies ist also doch etwas entschieden Anderes als das vorige Nachbilden der Schattenumrisse.

Jetzt wurden Sträufse schon in einen Kranz gewunden —
Und eine zweite höhere Kunst erstand
Aus Schöpfungen der Menschenhand u. s. f.

Denn dafs diese Schilderung von der Fortbildung des *Blumenstraufses* zu einem *Kranze* eben nur ein Bild sein und weiter nichts andeuten solle, als dafs aus einzelnen Säulen Tempelhallen werden, worauf etwa die folgenden Worte bezogen werden könnten:

Die Säule mufs, dem Gleichmaafs unterthan.
An ihre Schwestern nachbarlich sich schliefsen u. s. f.,

dies möchte, da es zu falschen Vorstellungen führen würde, kaum anzunehmen sein. Eine einzelne Säule wird überhaupt nicht zuerst gemacht, sondern ist ein allmälig sich entwickelndes Produkt am Tempel selbst. Das Ganze ist überall das Erste und aus diesem entwickeln sich die Details als seine Glieder heraus und erheben so das Ganze wieder zu einer höheren Gesammtform. Jenes Bild ist daher nicht symbolisch, sondern direkt zu deuten. Schiller meint hier wörtlich, dafs der Anfang, die erste Stufe des Kunsttriebes in dem sich-Schmücken mit Blumen (Muscheln u. s. f.) bestanden habe und dafs hieraus zuerst der *Kranz*, als erste allgemeine Schönheitsform, entstanden sei, an welche dann etwa das Nachbilden der Naturformen sich unmittelbar anknüpfte. Aehnlich wie der freie, blofs auf Schmuck abzielende Strauls zum Kranz, ebenso wird das rohe *Haberrohr*, woraus nur „des Waldes Melodie flofs“, auf der zweiten Stufe zur „*Lyra* des Sängers, der von Titanen sang“ u. s. f. — Auf diese Weise läfst sich der offenbare Widerspruch zwischen den beiden Stellen vielleicht vermitteln. — [1]) Vergl. oben No. 302 am Schlufs.

„Schein gänzlich unempfänglich sind ... Die Dummheit“ (warum gerade Dummheit? Sinnlichkeit wäre genügend) „kann sich nicht „über die Wirklichkeit erheben und der Verstand nicht unter der „Wahrheit stehen bleiben“. Er nennt daher mit Recht „das Interesse am Schein eine wahre Erweiterung der Menschheit“ (menschlichen Sinns) „und einen entschiedenen Schritt zur Kultur“ .... „Erst wenn das Bedürfnifs gestillt ist, entwickelt die Einbildungs„kraft ihr ungebundenes Vermögen“ ... „Die Realität der Dinge „ist ihr (der Dinge) Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen „Werk, und ein Gemüth, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich „schon nicht mehr an Dem, was es empfängt, sondern was es thut“. Es ist seit Aristoteles[1]) das erste Mal in der Geschichte der Aesthetik, dafs der wichtige, ja für das Wesen der Kunst fundamentale Begriff des *Scheins* in dieser echt spekulativen Weise seinem wahren Wesen nach bestimmt wird; auch ist sich Schiller der Neuheit des Gedankens so sehr bewufst, dafs er es für nöthig hält, einem möglichen Mifsverständnifs dieser Lobrede auf den Schein vorzubeugen, indem er den *ästhetischen* Schein von dem *logischen*, den er als „Betrug“ kennzeichnet, unterscheidet. Dann aber kehrt er zu dem ersteren mit der entschiedenen Bemerkung zurück, dafs „ihn „verachten alle schöne Kunst verachten“ heifse, da ihr Wesen gerade der Schein sei.

Wann aber ist der Schein *ästhetisch*? „Nur soweit“ — antwortet Schiller[2]) — „als er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch „auf Realität ausdrücklich lossagt) und als er selbstständig ist „(allen Beistand der Realität entbehrt). Sobald er falsch ist und „Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner „Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug „zu materiellen Zwecken“ (nämlich zum Zweck der Täuschung oder natürlichen Illusion) ... „Es erfordert einen ungleich höheren Grad „der schönen Kultur, in dem Lebendigen selbst nur den reinen „Schein zu empfinden“ (d. h. das Naturlebendige nur mit künstlerischem Auge zu betrachten), „als das Leben an dem Schein zu „entbehren“. — Wie tief, ja in welch' erhabner Weise Schiller die Bedeutung des Scheins fafst, geht aus der Bemerkung hervor, dafs, wo man „bei einem einzelnen Menschen oder einem ganzen Volk

---

[1]) S. oben No. 70—72, 75—76 (S. 132 ff und 140 ff.). Aristoteles fafst den Begriff jedoch hauptsächlich im Gegensatz zu dem platonischen schlechten Schein, unterscheidet daher zwar beide Momente desselben, legt jedoch den Hauptaccent auf das positive Moment, nämlich darauf, dafs das Kunstwerk die Idee zur Erscheinung bringe und dadurch ein gereinigtes Bild der Wirklichkeit darstelle. — [2]) A. a. O. S. 140.

„den aufrichtigen und selbstständigen Schein findet, man auf Geist „und Geschmack und jede damit verwandte Trefflichkeit schliefsen „kann: da werde die Ehre über den Besitz, der Gedanke über den „Genufs, der Traum der Unsterblichkeit über die Existenz regiren". Die weiteren feinen Bemerkungen Schiller's über das Verhältnifs des ästhetischen Scheins zur Moralität und gegen die triviale Rederei, womit beklagt wird, dafs „alle Solidität aus der Welt geschwunden und das Wesen über den Schein vernachlässigt werde", müssen wir hier übergehen.

Weiter geht er dann zu der Betrachtung über das *Spiel*[1]) und den Spieltrieb als Einheit des Form- und Stofftriebs über, welche er auch als die Quelle des künstlerischen Thuns betrachtet: „Gleich „sowie der Spieltrieb sich regt, der am Schein Gefallen findet, wird „ihm auch der nachahmende Bildungstrieb folgen, der den „Schein als etwas Selbstständiges behandelt. Sobald der Mensch „soweit gekommen ist, den Schein von der Wirklichkeit, die Form „vom Körper zu unterscheiden, so ist er auch im Stande, sie von „ihm abzusondern, denn das hat er schon gethan, indem er sie un„terscheidet. Das Vermögen der nachahmenden Kunst ist also „mit dem Vermögen zur Form überhaupt gegeben ... Je sorgfälti„ger er in der Kunst des Scheins die Gestalt vom Wesen trennt, „und je mehr Selbstständigkeit er derselben zu geben weifs, desto „mehr wird er nicht blos das Reich der Schönheit erweitern, son„dern selbst die Grenzen der Wahrheit bewahren; denn er kann „den Schein nicht von der Wirklichkeit reinigen, ohne zugleich die „Wirklichkeit von dem Schein frei zu machen"[2]). — Dies sind bedeutungsschwere Worte, welche das Recht des künstlerischen Scheins gegen jeden Eingriff, der Naturwirklichkeit, Verstandeswahrheit und Moralprincipien gegen sein Gebiet zu richten belieben, sicher zu stellen beabsichtigen.

Hinsichtlich seiner Ansicht über das *Künstlerische*, das er hier auf den ästhetischen Schein basirt, müssen wir zunächst auf eine frühere Stelle zurückgreifen[3]), um seine Gedanken darüber in möglichst organischer Zusammengehörigkeit zur Darstellung zu bringen.

315. Das Wesen des *Künstlerischen* setzt Schiller in das völlige Vertilgen des Stoffs durch die Form. Er sagt: „In „einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form „aber Alles thun; der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er

[1]) S. oben No. 302, 303. — [2]) A. a. O. S. 138. — [3]) A. a. O. S. 110.

„auch sei, wirkt jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur „von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin „also besteht das eigentliche Kunstgeheimnifs des Meisters, dafs „er den Stoff durch die Form vertilgt"[1]). Man hat Schiller wegen dieser schroffen Behauptung als *Formalisten* bezeichnet, ohne jedoch den Versuch zu einer Erklärung der Art und Weise zu machen, wie er dazu gelangt sein könne. In der That kann es zunächst grade bei ihm, der den *ästhetischen Menschen* als die Versöhnung zwischen dem sinnlichen und vernünftigen, d. h. zwischen dem stofflichen und formalen Menschen hinstellt, indem er die *schöne Seele*, dieses Menschenkunstwerk, dahin bestimmt, dafs die Sinnlichkeit in ihr gleichberechtigt gegen die Vernunft sei (Pflicht und Neigung in Harmonie), auffallen, dafs er bei dem vom Menschen geschaffenen Kunstwerk den Inhalt durchaus in die Form verflüchtigen will. Ja, man hätte eher das Umgekehrte erwarten sollen, nämlich die Aufstellung der Forderung, dafs aller Inhalt völlig versinnlicht erscheine. Offenbar also wird Schiller hier unter dem Gegensatz von Stoff und Form etwas Anderes verstanden wissen wollen als den zwischen Sinnlichkeit und Vernunft. Er weist im Verfolge einen Einwurf gegen jene Behauptung zurück, und die Gründe dieser Zurückweisung leiten uns vielleicht auf die richtige Spur. Er sagt: „Künste des Affekts, „dergleichen die Tragödie ist, sind kein Einwurf; denn erstlich „sind es keine ganz freien Künste, da sie unter der Dienstbar„keit eines besonderen Zweckes (des Pathetischen) stehen, und „dann wird wohl kein wahrer Kunstkenner leugnen, dafs Werke, „auch selbst aus dieser Klasse, um so vollkommner sind, je mehr „sie auch im höchsten Sturm des Affekts die Gemüthsfreiheit scho„nen. Eine schöne Kunst der Leidenschaft giebt es, aber eine schöne „leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleib„liche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften". — Dies,

[1]) In seinen *Epigrammen* drückt er dies so aus:

„Aus der schlechtesten Hand kann *Wahrheit* mächtig noch wirken,
„Bei dem *Schönen* allein macht das Gefäfs den Gehalt."

Aber dies ist ein falscher Gegensatz. Wenn wir ihn näher als den zwischen dem schaffenden Künstler und dem denkenden Philosophen bestimmen, so fällt der Sophismus sogleich auf. Aus der „schlechtesten Hand" kann auch die Schönheit mächtig wirken, und bei dem Wahren macht auch „das Gefäfs" — d. h. der in Worte gefafste Gedanke — den Gehalt aus. — Der Fehler liegt einfach in dem Mangel eines einfachen *tertium comparationis*: für die *Wahrheit* wendet er die Kategorie des Ursprungs, für die *Schönheit* die der Form an. Setzt man aber für beide dasselbe Kriterium, sei es das eine oder das andere, so springt die Falschheit des Satzes sofort in die Augen. (Vergl. unten No. 330 das dem obigen geradezu widersprechende Epigramm Schiller's.)

man kann es nicht leugnen, klingt nun ziemlich gezwungen, abgesehen von dem Mangel an logischer Korrektheit. Was kann man sich unter einer *leidenschaftlichen Kunst*, die nicht „Kunst der Leidenschaft“ sei, überhaupt denken? Höchstens doch nur eine fehlerhafte Technik, z. B. Kulissenreifserei statt des echten Pathos. Alles dies ist wenig geeignet, zu einer Erklärung jener schroffen Behauptung zu führen. Soviel jedoch geht wohl daraus hervor, dafs Schiller die Kunst auf die Darstellung desjenigen Schönen, welches das Gemüth in Ruhe lasse, als auf ihr höchstes Ziel hinweist. Dafs gerade er, unser gröfste tragische Dichter, die Tragödie, die höchste Spitze aller Kunst, als unfrei, weil „an das *Pathetische* gebunden“ erklärt, als ob das Pathetische etwas aufserhalb des Künstlerischen Liegendes sei — dies ist vielleicht das Unerwarteste nnd Verwunderlichste von Allem.

316. Allein mit allem Diesen kommen wir nicht einen Schritt weiter. Versuchen wir es daher auf andere Weise, das Räthsel zu lösen. Dafs Schiller bei dem obigen Gegensatz von *Stoff* und *Form* nicht an den gleichnamigen von Stoff und Form gedacht hat, der bei dem *Spieltrieb* als Einheit des Stofftriebs und Formtriebs in Frage kommt, kann wohl ohne Weiteres vorausgesetzt werden, besonders da er für Stoff einmal auch *Inhalt* sagt. Hier berühren wir nun den eigentlichen Schwerpunkt der Frage. Was für Momente kommen denn beim Kunstwerk in Betracht, oder sagen wir noch deutlicher: welche Bestandtheile umfafst es? Einmal die Idee, den Gedanken als Objekt der Darstellung, was die Künstler *Motiv* nennen. Allein indem sie es so nennen, verwandeln sie es bereits aus dem blofsen Gedanken in ein innerlich angeschautes, also der Anschauung anheimfallendes Objekt, oder: es geht in die Form auf; jaman kann geradezu sagen: der Gedanke verschwindet im Motiv, er ist nicht mehr Gedanke, sondern Anschauung. Um dies innerlich Geschaute äufserlich zu gestalten, dazu ist nun nicht mehr die Form nöthig, denn als Anschauung ist es schon durchaus Form, sondern es ist nur noch das sinnliche Material, der Stoff erforderlich, in welchem die Form lediglich wiederholt (Aristoteles würde sagen *nachgeahmt*), verwirklicht wird. Es sind also nicht zwei, sondern drei Momente, nämlich Idee (Inhalt), Form (Gestaltung) und Stoff (Verwirklichung), die zusammen das Kunstwerk ausmachen. — Nun liegt Schiller nichts ferner als behaupten zu wollen, dafs ein Kunstwerk in dem Sinne nur *Form* sei, dafs es überhaupt keinen Gedanken enthalte, ganz ohne Idee sei, sondern er verlangt nur, dafs der Gedanke als solcher völlig verkörpere zur Form. Indem er, freilich

in etwas ungeschickter Weise[1]), die Idee als *Stoff* bezeichnet, wird die Zweideutigkeit hervorgebracht, als solle dieser, als Inhalt, überhaupt verschwinden; er will ihn jedoch nur als Gedankeninhalt verschwinden lassen. So gefafst, wird nun auch klar, was er später sagt, nämlich, dafs „nicht weniger widersprechend sei der Begriff „einer schönen lehrenden (didaktischen) oder (bessernden) mo„ralischen) Kunst, denn nichts streite mehr mit dem Begriff der „(Kunst-)Schönheit, als dem Gemüth eine bestimmte“ — genauer: eine durch andere als künstlerische Bedingungen bestimmte — „Tendenz zu geben“; und noch weiter: „Das Interesse am Kunst„werk dürfe weder physisch“ (z. B. durch Nervenreiz) „noch mora„lisch, sondern nur *ästhetisch* sein“.. „Solche Leser“ — fährt er fort — „geniefsen ein ernsthaftes und pathetisches Gedicht wie eine „Predigt, und ein naives oder scherzhaftes wie ein berauschendes „Getränk; und waren sie geschmacklos genug, von einer Tragödie „und Epopöe, wenn es auch eine Messiade wäre, Erbauung zu „verlangen, so werden sie an einem anakreontischen und katullischen „Liede unfehlbar Aergernifs nehmen“. —

Hienach kann wohl kaum noch ein Zweifel über seine wahre Meinung sein. Er verlangt von einem Kunstwerk, dafs es weder von einer Wahrheit überzeugen, noch Lehren geben, noch die Nerven reizen solle, (aus welchem Grunde auch Kant die *Rührung* verdammt), sondern dafs es vor Allem ästhetisch wirke, das Schönheitsgefühl befriedige, und dies, sagt er, werde nur dadurch erreicht, dafs das Sujet, der blofse Vorwurf, die *Fabel*, völlig in Gestaltung übergehe. Dagegen möchte nun schwerlich ein erheblicher Einwand zu erheben sein. Dafs Schiller freilich das Pathetische als einen der Kunst fremden Zweck betrachtet, ist weniger zu rechtfertigen, wohl aber daraus zu erklären, dafs er die Momente des Stoffs und des Materials nicht bestimmt genug von einander trennt und daher den Inhalt (was er *Stoff* nennt) zu abstrakt fafst. Das Pathos gehört nämlich nicht zum Inhalt, sondern zum stofflichen Theil der Darstellung, weil es sich an die Stimme und die Geberde knüpft. Allein das *Pathetische* als Zweck der Tragödie betrachten wollen, hiefse die Schönheit des Marmors über die der Natur, die des Instruments über die Melodie setzen. Schiller meint wahrscheinlich das *Rührende* damit, d. h. die Wirkung auf die Nerven und Thränendrüsen, welche schon Kant verwirft. Dennoch liegt auch hier

[1]) Nämlich deshalb ungeschickt, weil der Leser sich hiebei sofort an den früheren Gegensatz von Stoff und Form (im *Stoff*- und *Formtrieb*) erinnert, der grade das umgekehrte Verhältnifs der beiden Momente darstellt.

„nach gegenwärtigem Ruhm dem verdorbenen Geschmack deines „Zeitalters zu fröhnen: bestrebe dich, das Ideal darzustellen, das „vor deiner Seele schwebt, und vergifs Alles Andere“. Allein, wie erkennt der Künstler, dafs der „Geschmack seines Zeitalters“ ein „verdorbener“ sei? Und ferner: „Alles vergessen, um nur das Ideal „darzustellen“; als ob das *Ideal* etwas so selbstverständlich Positives wäre, das man nur anzusehen brauche, um es nachzumachen. — Alles dies schwebt so ganz abstrakt in der Luft, ohne greifbaren, konkreten Inhalt. Es sind — sagen wir es nur heraus — moralisch gut gemeinte und mit grofser Ernsthaftigkeit, um nicht zu sagen Pedanterie, vorgetragene Phrasen, die indefs, sobald man sie auf ihren wahrhaften Inhalt hin, d. h. ob ein konkreter Gedanke darin sei, prüft, sich als ohne jeden ästhetischen Werth erweisen. *

401. Nicht viel ergiebiger ist die Ausbeute der andern Fichte'schen Abhandlung. Es sind im Allgemeinen zwei Gesichtspunkte, unter denen er hier die Kunst betrachtet, einmal nach dem Moment ihrer Wirkung, die er als *Geist* bezeichnet, und dann nach dem Moment des Vorstellens, das er in einem *Triebe* findet, welchen er zum Unterschied des *theoretischen* (der Erkenntnifs) und des *praktischen* (des Handelns) den *ästhetischen* nennt. — Geist ist „die „belebende Kraft an einem Kunstprodukt“, und es fragt sich nur, „wie ein menschliches Produkt jene belebende Kraft erhalte und „woher der geistvolle Künstler das Geheimnifs habe, sie ihm einzu„hauchen?“ ... „Nirgends als aus der Tiefe seiner eignen Brust“, ist die Antwort, wodurch allerdings das Geheimnifs selbst nicht gelöst wird, und doch kommt es gerade hierauf in der Aesthetik an. „Er, (der Künstler) rechnet auf die Uebereinstimmung Andrer mit „ihm, und er rechnet richtig ..., er mufs also in der Stunde der „Begeisterung den Universalsinn der ganzen Menschheit haben ... „Er hat einst selbst empfunden, was er uns nachempfinden läfst .. „Er ist wieder zur kalten Besonnenheit gekommen und stellt nun „mit nüchterner Kunst dar, was er in der Entzückung erblickte ..“

Nichts ist falscher als diese Vorstellung von der Thätigkeit der künstlerischen Phantasie — ein Wort, das beiläufig gesagt, Fichte vermeidet —. Statt dieselbe als organische, d. h. während des Schaffens selbst sich konkrescirende und individualisirende Kraft aufzufassen, hält Fichte also auch hier an dem abstrakten Ideal fest, das vor aller praktischen Thätigkeit fix und fertig sei und dann nur *nüchtern* nachgebildet werde. Ebenso falsch ist, wenn er bemerkt, dafs der Künstler, „vollkommen unabhängig von aller äufseren Er„fahrung, blos aus der Tiefe seines eignen Gemüths schöpfe, was

„aller Augen verborgen, in der menschlichen Seele liegt“; sondern es ist die Erfahrung allein, woraus der Künstler schöpft, oder vielmehr der aus den Erfahrungen geschöpfte allgemeine Inhalt, welcher, eben weil er gemeinsam ist, zugleich auch dem Individuum angehört. Die „eigne Brust“ giebt ihm weiter nichts als den Maafsstab dafür, was das Allgemeine (d. h. Ideelle) in der Erfahrung sei. „Das aller Bestimmung von Aufsen völlig Unfähige im Menschen“ — worin also Fichte die Thätigkeit der Phantasie setzt — „nennen „wir *Trieb*“; hier ein ungeschickter Ausdruck, der noch mehr als die Bezeichnung *Instinkt* die reine Bewufslosigkeit, Passivität des Naturbedürfnisses bezeichnet. Es klingt deshalb wunderlich genug, wenn er ausruft: „Dieser und nur dieser allein ist das höchste und ein„zige Princip der Selbstthätigkeit in uns; er allein ist es, der „uns zu selbstständigen, beobachtenden und handelnden Wesen „macht“. — Haben denn die Thiere keine Triebe? Werden nicht gerade sie, und der Mensch mit ihnen, getrieben — zu einer Thätigkeit wohl, aber schwerlich zu einer auf Beobachtung sich gründenden Selbstthätigkeit, d. h. zum freien Handeln. Im Gegentheil steht der Wille mit den Trieben im Kampf. „Durch seinen Trieb „ist der Mensch überhaupt Mensch“(?), durch ihn ist er „vor„stellendes Wesen“. Letzteres kann zugegeben werden, doch nur, wenn man, wie von Hartmann, die Vorstellung als unbewufste fafst.[1]) In solchem Sinne hat aber auch die Pflanze Vorstellungen.

Es kommt dann die von Kant oder eigentlich schon von Baumgarten her bekannte Unterscheidung der theoretischen, praktischen und vorstellenden Vermögen des Menschen unter dem andern Titel des *Erkenntnifstriebes*, des *praktischen Triebes* und des *ästhetischen Triebes*, was im Grunde in die Psychologie gehört; es kommt ferner die Definition von *Lust* und *Unlust*, die hier aber nicht als ästhetische Empfindungen gefafst, sondern — wie das Beispiel mit dem Magnet beweist — wesentlich auf Befriedigung des Begehrens zurückgeführt werden, obschon später das Begehren wieder ausgeschlossen wird.

402. Weiterhin nämlich wird, fast mit den Worten Kant's, der Geschmack näher so erläutert: „Der eine Gegenstand hat „unsere Billigung ohne alles Interesse .., ein andrer erhält diese „Billigung nicht“. Allein erst durch die besondere Beziehung (nämlich auf die Schönheit) erhält solche Billigung oder Mifsbilligung

---

[1]) Vergl. *Philosophie des Unbewufsten* von E. von Hartmann. 3. Auflage Duncker'scher Verlag) Berlin 1871.

„Scherze. Hat die Akademie nicht unverkennbar die grofsen Grund-
„sätze der Toleranz und Humanität durch die That predigen wollen?
„Der erste wird im artistischen Fach so lauten: es soll Allen und
„Jeden, nicht blos Dilettanten, sondern auch den Künstlern von
„Profession erlaubt sein, so schlecht zu malen wie sie
„wollen, ohne dafs sie in dieser Liebhaberei gestört werden dürfen.
„Der Grundsatz der Humanität: sämmtliche Urheber dieser Arbeiten
„sind für wackre, rechtschaffene und artige Leute zu halten, wenn
„sie schon das Unglück haben, schlecht zu malen und bildzuhauen.
„Dieses kann dem Besten begegnen; und um es anschaulich darzu-
„thun, haben sich nicht wenige von den Professoren, Lehrern
„und Mitgliedern der Akademie aufgeopfert. Es ist, als
„ob sie selbst bei ihren Werken ständen und den talentlosen, trägen
„und auf jede Art untauglichen Schülern zuriefen: Lafst den Muth
„nicht sinken! Seht, so arbeiten wir und sind dennoch ge-
„schätzte, nützliche Bürger des Staats, und sind dennoch
„zu Ehren und Würden gelangt“. — Auf Grund dieses iro-
nischen Princips dreht sich nun das Verhältnifs der Qualität um, nämlich die schlechtesten Werke sind jenes vorgeblichen humanen Zwecks halber gerade die besten, und in solcher Folge bespricht er sie auch. Und was stellt er an die Spitze dieser Muster der Mittelmäfsigkeit? die Arbeiten der Schadow'schen Werkstätte! An den Portraitbüsten Gottfried Schadow's, der damals schon Direktor der Akademie war, des Meisters der *Zietenstatue*, läfst er kein gutes Haar, im eigentlichsten Sinne des Worts; denn er äufsert sich beispielsweise, „was Locke sein solle, hänge schwer wie aus dem Wasser
„gezogen; die anliegenden Partien der Haare seien mit einem gerie-
„felten Eisen oder Holze überzogen, welches für einen Koch oder
„Pastetenbäcker ein brauchbares Werkzeug sein mag“ u. s. f. — Dies mag hinreichen, um Wilhelm Schlegel's Kritik zu charakterisiren. —

Weniger plump, aber kaum weniger boshaft ist sein geistvollerer Bruder Friedrich; auf den wir etwas näher eingehen müssen, weil er sich im Ganzen doch in ernsthafterer Weise mit Aesthetik beschäftigt hat.

2. Friedrich Schlegel.

408. Die Wandlungen, welche Friedrich Schlegel innerlich und äufserlich durchgemacht und die sich daher ebenso in seinen Werken wie in seinem Leben als unlösbare Widersprüche abspiegeln, stellen einer einfachen Darstellung seiner ästhetischen Ansichten unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Wäre der substanzielle Inhalt seiner ästhetischen Untersuchungen sowohl an Tiefe wie an Umfang und namentlich an Reichthum konkreter Details bedeutender als er in der That ist, so würde dem kritischen Geschichtsschreiber die Pflicht obliegen, die Genesis solcher Wandlungen zu verfolgen und ihre Hauptphasen näher zu bestimmen. Denn dann wäre es der substanzielle Begriff selbst, der solche Entwicklung durchgemacht hätte, nicht blos das zufällige ästhetisirende, oder vielmehr hier das ästhetische Subjekt. Aber bei Schlegel handelt es sich wohl um das *Schöne*, das *Interessante*, die *Fülle der Natur*, weiter auch um die allgemeine Stellung der Künste zum menschlichen Bewufstsein und Genufs, allein zur näheren Bestimmung aller dieser Inhalte kommt er nur in wesentlich negativer Beziehung, d. h. durch Aufzeigung der Lücken und Schiefheiten in den bisherigen ästhetischen Ansichten, während er, sobald es sich um positive Bestimmungen handelt, nicht selten in allgemeine Schönrednerei und schwülstige Symbolik sich verliert.

Dennoch ist Schlegel von relativ grofser Bedeutung, nämlich durch die Tragweite, welche seine Ansichten, überschwenglich wie sie sind, gehabt haben, und dies ist auch der Punkt, den wir bei ihm vorzugsweise in's Auge zu fassen haben. Es ist hiebei ganz gleichgültig, ob er ursprünglich an Schiller angeknüpft habe oder nicht, oder ob gar sein Styl in den ersten Abhandlungen mit dem Schiller's Aehnlichkeit habe[1]) — was beiläufig nicht wahr ist —: dergleichen Fragen sind müfsig, denn sie betreffen nur die äufsere Geschichte des Gedankens. Sondern es ist vielmehr zu fragen, wie verhalten sich seine Ansichten innerlich zu denen seiner Zeitgenossen? Ein Zusammenhang ist zwischen allen bedeutenderen Geistern einer Epoche; aber nicht die Ausgangs- und Verknüpfungspunkte sind von Interesse, sondern im Gegentheil Das, was sie von einander unterscheidet, denn hierin liegt ihr specifischer Inhalt. Durch die Bestimmung der Unterschiede tritt dann auch ihre sonstige Beziehung zu einander ganz von selbst in's Licht.

a) Das Wesen des Schönen und des Künstlerischen.

409. Von den verschiedenen umfangreicheren oder kürzeren Betrachtungen Schlegel's, welche ästhetische Gegenstände betreffen,

[1]) Wie z. B. Danzel, dessen grofser Fleifs des Studiums sich leider oft zu sehr auf solche äufserlich-geschichtliche Fragen beschränkt, behauptet. (Siehe *Gesammelte Aufsätze*, herausgegeben von O. Jahn, Leipzig 1855, S. 67.) Auf diese Weise wird die kritische Untersuchung auf dem Gebiet der Philosophie zu einer Frage der blofsen Gelehrsamkeit.

kommt zunächst die kleine Abhandlung *Ueber die Grenzen des Schönen* in Betracht, nicht nur, weil sie seiner frühesten Zeit (1794) angehört, sondern auch besonders, weil sie die metaphysischen Grundbegriffe behandelt. Er hat sie später[1]) — und zwar begleitet mit einer Anmerkung — zum Abdruck gebracht. Diese Thatsache allein, sowie die Fassung der Anmerkung, welche den im Ganzen ziemlich schwülstigen und ganz unphilosophischen Inhalt der Abhandlung kurz angiebt, dürfen als Beweis gelten, dafs er dieser seiner ursprünglichen Ansicht über das Schöne auch später treu geblieben ist.

„Die Abhandlung über die Grenzen des Schönen“ — so lautet die Anmerkung — „bemüht sich, die Idee des Schönen in „ihrem Zwiespalt mit dem Wesen der Kunst zu betrachten; „indem nämlich zuerst Klage darüber geführt wird, wie das Schöne „in der Kunst immer nur unvollständig, einseitig, ge„trennt und in seine Elemente zerspalten zur Erscheinung „und Wirklichkeit gelangt; dann aber auch nachgewiesen und „angedeutet wird, wie das Schöne und seine Bestandtheile nicht „blos in der Kunst, sondern ursprünglich auch in der Natur „und in der Liebe gefunden werden, und wie erst in vollen„detem Einklang dieser drei Elemente das vollständige, „wahre und höchste Schöne hervorgeht, wo die Fülle der Natur „und die Einheit der Liebe zum Ebenmaafs der Kunst „zusammenstimmen. So genommen, ist die Idee des Schönen nicht „mehr getrennt von der Idee des Wahren, als der Fülle alles „lebendigen Wirklichen“ — (?) —, „noch von der Idee des „Guten, als der geordneten Liebe“ — (?) —; „und eben darauf „ist dieser Versuch gerichtet, jene griechische Idee des Schönen in „ihrer ganzen Vollständigkeit und höchsten Vollkommenheit zu er„greifen[2]). Die Fülle aber und die Einheit sind hier in einem viel „höheren Sinne zu nehmen, als wie es damals“ — nämlich zur Zeit der Abfassung des Aufsatzes — „in unsrer deutschen Philo„sophie üblich war, wo sie blos(!) als Elemente des Denkens, des „Begriffs, oder des beschränkten Daseins genommen wurden. „Unter der Fülle wird hier verstanden die unendliche Fülle des „Lebens der schöpferischen Natur“ — ist dies kein Begriff? — „in „der anwachsenden Schöne ihrer unermefslich herrlichen Entfaltung;

[1]) Im IV. Bande seiner *sämmtlichen Werke* (Wien 1822), welcher den II. Theil der *Studien des klassischen Alterthums* umfafst. — [2]) Unmittelbar vor dieser Abhandlung geht nämlich der Aufsatz *Ueber die Diotima* vorher, welcher die weibliche Bildung im Alterthum behandelt.

„unter der Einheit aber nicht irgend eine äufsere Einheit“ — als ob sich das Denken blos auf solche Aeufserlichkeiten richte! —, „sondern die innere, ewige Einheit der Seele, oder die Liebe; „und so ist auch das Ebenmaafs in diesem Sinne nicht blos auf „die Kunst beschränkt, sondern es ist der ordnende Geist, der alle „Bildung, bewufst oder unbewufst, leitet und bestimmt, und selbst „ihr Wesen ist“. —

Gegenüber solchem bornirten Vornehmthum gegen das *bloſse* Denken kann man zunächst geltend machen, dafs solche Ausdrücke, wie „Fülle“, „Einheit“, „Ebenmaafs“, „Liebe“ u. s. f. entweder Begriffe sind, die von Schlegel näher bestimmt werden sollen, oder dafs diese näheren Bestimmungen derselben lediglich als begrifflose und schwülstige Phrasen erscheinen. — Aber es ist eben das Kennzeichen phantastischer Gemüther, gegen die Begriffe und das Begreifen solche Verachtung zu zeigen, um ihrer eignen Unklarheit den Charakter von besonderer Tiefe zu geben; einer Tiefe, die der eines Brunnens gleicht, welche, da ihr das Licht fehlt, nur scheinbar ist. Denn die Tiefe des wirklichen Denkens ist durchsichtig und tageshell, wie die des ruhigen Meeres, welches den Himmel abspiegelt.

410. Was ist nun aber das Resultat dieser mysteriösen Definition des Schönen? Denn man glaube nicht, dafs die Abhandlung selbst, die hier vortrefflich charakterisirt ist, weiteren Aufschlufs giebt. Geht sie etwa über die *harmonische Totalität* Wilhelm von Humboldt's hinaus, oder selbst über den *ästhetischen Menschen* Schiller's? — In keiner Weise; nur dafs Humboldt's und Schiller's Ideale einfacher und bestimmter vor unsrer Vorstellung stehen, und vor Allem, dafs sie einen wesentlich ethischen Gehalt haben. Mehr noch unterscheidet aber das Schlegel'sche Ideal sich von jenen durch die strenge Abscheidung der *Kunst* als einer blofsen Einseitigkeit des Schönen. Hier begeget uns zum ersten Mal der Begriff des *Künstlerischen* als eines blos formalen Elements. „Der ordnende Geist“, als das Ebenmaafs, soll „das Wesen der Kunst“ sein. So gefafst, geht das Schöne allerdings nicht blos in dem Sinne über das Künstlerische hinaus, dafs es überhaupt als ein Allgemeineres gefafst wird (denn dies könnte man zugeben), sondern es tritt vielmehr in Zwiespalt damit. Dieser Punkt ist von Wichtigkeit. Das Schöne ist allerdings ein Allgemeineres, denn es giebt aufser dem Kunstschönen auch ein Naturschönes; allein in der Entwicklung des allgemeinen Begriffs des Schönen aus der ganz abstrakten metaphysischen Idee bis zu seinen konkreten Gestaltungsformen nimmt das *Kunstschöne* die höchste Spitze ein, denn es ist die kon-

kreteste und darum vollendetste Gestaltung des Schönen. Nicht so bei Schlegel; hier geht das Schöne so über das *blos* Kunstschöne hinaus, dafs es als Einheit der Elemente der *Fülle des Naturlebens*, der *Seeleneinheit* und des *Ebenmaafses* — und nur dem letzteren gehöre die Kunst an — etwas unendlich Höheres als die Kunstschönheit ist; mit andern Worten: das Kunstschöne ist ihm nur etwas Aeufserliches, rein Formales. Es ist ihm nicht Einheit von Idee und Gestaltung, nicht die in die Erscheinung tretende Idee, sondern als bloſses *Ebenmaafs* indifferent gegen den Inhalt. Im Grunde stimmt es so mit dem formalistischen Princip des ästhetischen Realismus Herbarts[1]) zusammen, nur dafs dieser das Schöne überhaupt — nicht blos das Kunstschöne — auf die *reine Form* beschränkt, während er Das, was der Idealismus überhaupt sonst noch *schön* nennt, von dieser Sphäre gänzlich ausscheidet. Wenn jemals der Satz, dafs die Extreme sich berühren, Anwendung fand, so ist das hier der Fall. Die Erklärung davon liegt einfach darin, dafs der abstrakte Idealismus und der abstrakte Realismus eben beide abstrakt sind und daher nothwendig in ihrem, der konkreten Wahrheit, welche in der Einheit solcher entgegengesetzten Elemente besteht, abgewendeten Ideengange „auf der entgegengesetzten Seite“ zusammentreffen müssen. Eine gleiche Erscheinung haben wir bei dem Gegensatz des *Empirismus* und *Idealismus* in der Philosophie der Engländer und Franzosen im 17. u. 18. Jahrhundert beobachtet[2]).

Wie durchaus Schlegel damals die Kunstschönheit nur als etwas Formales ansah, geht aus zahlreichen Stellen der Abhandlung selbst hervor, z. B. wo er den Beweis führen will, dafs „das Schöne in „der Kunst immer einseitig, getrennt und in seine Elemente zerspalten zur Erscheinung gelange“ — eine Behauptung, die der Humboldt'schen Ansicht, dafs in jeder Kunst alle gleichsam angedeutet seien, geradezu widerspricht —. „Wer in der Musik allein schwelgt“ (warum gerade schwelgt?), „verschwebt in Unbestimmtheit, wer nur „den Marmor liebt“ (liegt denn die Schönheit im Stoff?), „wird „zuletzt zu Stein“ (!); „wer in der Poesie allein lebt, verliert beides, „Kraft und Bestimmtheit, wird endlich zum Traum“ (!) Dies sieht fast wie ein Selbstbekenntnifs aus. „Durch die Kunst allein wird „der Mensch zu einer leeren Form“ (ja, wenn die Kunst eben weiter nichts ist als leere Form); „durch die Natur allein wird er „wild und lieblos“. — Diesen Gegensatz der Natur und Kunst als des blos Stofflichen zum blos Formalen soll nun die *Liebe* aufheben,

[1]) Siehe unten No. 546. — [2]) S. oben S. 278 ff.

deren höchste Form „die Neigung zu Gott, als dem höchsten Urbilde „des unvergänglich Schönen“, sei. Es ist dies lediglich die platonische Abstraction, welche dann noch durch eine (später hinzugefügte) Anmerkung näher dahin illustrirt wird: „Die Vernunft“ — verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft! —, „indem sie den leeren Raum des eitlen Denkens „mit dem Wiederschein der eignen Ichheit“ — das ist das treffendste Bild der Schlegel'schen *Vernunft* — „im erkünstelten „Glauben ausfüllt, gelangt nicht zum lebendigen Gefühl der ewigen „Liebe, geschweige denn zur Hoffnung der göttlichen Gegenliebe; „welche Idee des unversieglichen Lebens wir nur im Lichte der „Offenbarung finden konnten und zu erkennen im Stande sind“.

Hier haben wir den fromm gewordenen Verfasser der *Lucinde*, wie er leibt und lebt. — Dasselbe Thema variirt Schlegel später (oder vielmehr mit der Anmerkung ziemlich gleichzeitig) in seiner zwölften Vorlesung *Ueber die Philosophie des Lebens*[1]), obschon er hier über die blos formale Bedeutung des Kunstschönen einen Schritt hinausthut zu einer höheren, offenbar durch Hegel's Vorlesungen über Aesthetik[2]) bereits beeinflufsten Auffassung des Kunstschönen als des ideell Bedeutsamen, was er als das *Symbolische* bezeichnet. Jetzt wird nun mit einem Male „die Schönheit der Kunst die „andere bildliche Seite derselben göttlichen Wahrheit“: hier ist nicht mehr die bloſse *Schönheit der Form* alleiniger Zweck der Kunst, sondern nur unter der Bedingung Zweck, dafs dabei „Rück„sicht genommen werde auf die andern gegebenen Verhältnisse und „Beziehungen des Ausdrucks, des Charakters, der äufseren Bestim„mung und ganzen Bedeutung“; jetzt ist ihr Inhalt „ein Ge„danke, d. h. die Idee des Gegenstandes oder der Gestalt als der „innere Sinn und die innere Bedeutung desselben“.

Wir werden am Schlufs unsrer Betrachtung, wo wir die Ansichten Schlegel's über die Stellung der einzelnen Künste zusammenstellen, auf diese Vorlesung noch einmal zurückkommen; zunächst müssen wir einen Blick auf ein anderes Werk von ihm werfen, das ebenfalls zu seinen frühsten gehört und eigentlich die Hauptquelle für seine ästhetischen Grundansichten bildet; nämlich auf seine in mehrfacher Beziehung bedeutende und namentlich hinsichtlich des

[1]) Im XIII. Bande seiner Werke. — [2]) Die ersten Vorlesungen über Aesthetik hielt Hegel zu Heidelberg im Jahre 1818; die späteren zu Berlin datiren von 1820, 1823, 1826, 1828; während Schlegel erst in dem letztgenannten Jahre zu Wien seine Vorlesungen *Ueber Philosophie des Lebens* hielt, also 10 Jahre nach Hegel's erstem Auftreten.

negativen Fortschritts, welchen er in der Geschichte der Aesthetik bezeichnet, für uns wichtige Schrift *Ueber das Studium der griechischen Poesie*.

b) Das Interessante als Wesen der modernen Kunst.

411. Diese Abhandlung[1]) schliefst sich der Zeit nach ziemlich nahe an den kleinen Aufsatz *Ueber die Grenzen des Schönen* an, denn sie fällt in das Jahr 1795[2]); allein Schlegel nimmt darin bereits eine feste Position gegen die Kunstanschauung seiner Zeit, namentlich hinsichtlich der Poesie, indem er davon ausgeht, „dafs die „moderne Poesie das Ziel, nach welchem sie strebt, entweder noch „nicht erreicht hat, oder dafs ihr Streben überhaupt kein festes „Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung hat.“ Bei dem Nachweis dieser „in die Augen springenden“ Thatsache kommt er auf den Satz, dafs in den Werken der modernen Poesie „beinahe jedes „andere Princip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst auf„gestellt werde als das Schöne“. In der *Vorrede*[3]) drückt er sich noch stärker aus: „Giebt es reine Gesetze der Schönheit und der „Kunst, so müssen sie ohne Ausnahme gelten“. — Was heifst aber „*reine* Gesetze der Schönheit“? Versteht er darunter vielleicht „Gesetze der reinen Schönheit“ und unter der letzteren wieder die Antike? Fast scheint dies aus dem Folgesatz, dafs jene Gesetze dann *ohne Ausnahme* gelten müfsten, hervorzugehen. Denn unmöglich kann er damit behaupten wollen, dafs die Gesetze für alle Künste dieselben seien, dafs z. B. die Plastik nach denselben Gesetzen verfahre wie die Malerei u. s. f. Er fährt fort: „Nimmt man aber „diese reinen Gesetze, ohne nähere Bestimmung und Richtschnur „der Anwendung, zum Maafsstab der Würdigung der modernen „Poesie, so kann das Urtheil nicht anders ausfallen, als dafs die „moderne Poesie, die jenen reinen Gesetzen fast durchgängig „widerspricht, durchaus gar keinen Werth hat. Sie macht „nicht einmal Ansprüche auf Objektivität, welches doch die „erste Bedingung des reinen und unbedingten ästhetischen Werthes „ist, und ihr Ideal ist das Interessante, d. h. die subjektive „ästhetische Kraft“. Man sieht aus den letzten Worten, dafs Schlegel

[1]) Im ersten Bande der „*Historischen und kritischen Versuche über das klassische Alterthum.*“ Neustrelitz 1797. Wir citiren diese Ausgabe. — [2]) D. h. in dasselbe Jahr, in welchem Schiller's bedeutendste Abhandlungen erschienen: *Ueber Anmuth und Würde*, die *Briefe über ästhetische Erziehung* und besonders *Ueber naive und sentimentale Dichtung*, worauf manche Stellen der obigen Schrift Schlegel's Bezug nehmen. — [3]) S. VIII ff.

ein sehr geschärftes Gefühl für das Wesen des Modernen hat; auch ist in dieser Charakteristik nicht eigentlich ein Tadel der modernen Poesie enthalten, wenn er ihr auch die Objektivität abspricht. Ob er darin Recht hat, ist eine andere Frage; Wilh. v. Humboldt wenigstens rechnet in seiner Abhandlung *Ueber Herrmann und Dorothea* gerade die Objektivität zu den höchsten Eigenschaften des Gedichts, und Schlegel selbst stimmt später, im Widerspruch gegen die obige Stelle, damit überein.[1])

In Wahrheit geht Schlegel's Absicht nur dahin, den Schwerpunkt der modernen Poesie, d. h. der *subjektiven ästhetischen Kraft* aufserhalb des *bloſsen* Schönen in ein Moment zu verlegen, welches ein specifisch anderes sei. Denn er fährt fort: „Man hat schon „viel gewonnen, wenn man sich nicht leugnet, dafs das Gefühl sol„chem Urtheil laut widerspricht. Dies ist der kürzeste Weg, den „eigentlichen Charakter der modernen Poesie zu entdecken, das „Bedürfniſs einer klassischen Poesie zu erklären und endlich durch „eine sehr glänzende Rechtfertigung der modernen über„rascht und belehrt zu werden“. Er deducirt nun weiter, dafs, da (nach Kant) „das charakteristische Merkmal des *Schönen* darin „beruhe, dafs das Wohlgefallen an demselben uninteressirt sei, es also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Inter„essanten wesentlich verschieden sei“. Das *Interessante* ist es, was den „Shakespeare vom Sophokles unterscheidet“, es ist die „Einheit des Sentimentalen und Charakteristischen“. In dieser Weise glaubt er den Schiller'schen Gegensatz der antiken und modernen Poesie zu ergänzen.

Kehren wir von der Vorrede zum Text[1]) zurück: „Das Schöne“ — sagt er hier — „ist so wenig das herrschende Princip der mo„dernen Poesie, dafs viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar „Darstellungen des Häfslichen sind, und man wird es wohl „endlich, wenngleich ungern, eingestehen müssen, dafs es eine Dar„stellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweif„lung im Ueberfluſs aller Kräfte giebt, welche eine gleiche, „wenn nicht höhere Schöpferkraft und künstlerische Weis„heit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in voll„ständiger Uebereinstimmung.“ — Es liegt hierin, aber ohne dafs er demselben die Richtung auf die volle Wahrheit giebt, das richtige Gefühl, dafs das Moment des *Häfslichen* als des nothwendigen negativen Moments der absoluten Idee der Schönheit (denn ohne

[1]) S. unten No. 413. — [2]) S. 7.

solch' negatives Moment wäre sie nicht absolut, sondern nur positiv, d. h. abstrakt und einseitig) für die Konkrescirung des Ideals zum individuell Schönen, d. h. zum Charakteristischen, wesentlich ist. Dies negative Moment ist es, was Shakespeare zu einem so grofsen Charakteristiker in der Darstellung macht; durch seine Narren und Fallstaff's, seine Richard's und Jago's u. s. f. erhebt sich die Tragik bei ihm gerade zu einer solchen Höhe unerreichbarer Lebenswahrheit; ebenso, in formaler Beziehung, sein Humor inmitten des tiefsten Schmerzes u. s. f. — Schlegel geht dann in eine Kritik des Geschmacks der damaligen Zeit ein, welche viel Wahres enthält, aber hier nicht in Betracht kommen kann, um daran drei Fragen zu knüpfen: „Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie?“ — „Kann sie erreicht werden?“ und „Welches sind die Mittel dazu?“. — Wir haben aus der Beantwortung derselben nur die Punkte hervorzuheben, worin sich seine Principien offenbaren.

412. Aus seinem Satze, dafs „nicht das Schöne“ — aber was das Schöne sei, wird nicht gesagt[1]) — „Princip der modernen Kunst „sei, sondern das *Charakteristische*, das *Interessante* und das *Philo-*„*sophische*“[2]), folgert er, dafs die „ästhetische Kunst“ — als ob letzterer Begriff und nicht der erstere der allgemeinere sei — „als „eine besondere Abart neben moralischer Kunst und philoso-„phischer Kunst zu statuiren sei, je nachdem das Schöne oder das „Gute oder das Wahre bezweckt werde“. Er versucht dies sogar an den einzelnen Künsten nachzuweisen. „Giebt es nicht eine cha-„rakteristische Malerei, deren Interesse weder ästhetisch noch histo-„risch, sondern rein physiognomisch, also(!) philosophisch, deren „Behandlung aber nicht historisch, sondern idealisch ist?.. Auch „in der Musik“ — fügt er hinzu — „hat die Charakteristik indi-„vidueller Objekte ganz wider die Natur dieser Kunst überhand „genommen“. — Die Verwirrung in allem Diesem und die daraus entspringende Unverständlichkeit beruht lediglich darin, dafs er die Begriffe *Schönheit*, *idealisch*, *ästhetisch* nicht erörtert, sondern einfach verlangt, dafs man seine, etwa aus dem Zusammenhange sich ergebende Auffassung als maafsgebend betrachte. In dieser Weise wird aber seine ganze Deduction ein Cirkel. So kommt er z. B zu einem Gegensatz zwischen der philosophischen Tragödie und der ästhetischen Tragödie[3]). Diese sei „die Vollendung „der schönen Poesie, bestehe aus lauter lyrischen Elementen und

[1]) Siehe unten No. 415, wo diese Frage beantwortet wird. — [2]) A. a. O. S. 47. — [3]) S. 54.

„ihr Resultat sei die höchste Harmonie: jene sei das höchste Kunst-„werk der didaktischen Poesie, bestehe aus lauter charakteristi-„schen Elementen, und ihr endliches Resultat sei die höchste Dis-„harmonie... Ihre Katastrophe sei tragisch; nicht so ihre ganze „Masse; denn die durchgängige Reinheit des Tragischen (eine noth-„wendige Bedingung der ästhetischen Tragödie)“ — abermals, was heifst hier *Reinheit*? — „würde der Wahrheit der charakteristischen „und philosophischen Kunst Abbruch thun“. Er wählt dann den *Hamlet*, um daran seine Theorie durchzuführen und Shakespeare als den Hauptvertreter der modernen Poesie zu charakterisiren. Aber „die Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine vorüber-„gehende Krise des Geschmacks[1]), denn sie mufs sich endlich „selbst vernichten“. Diese Stelle ist übrigens nur interessant wegen einer feinen Bemerkung über das im *Interessanten* oder Charak-teristischen (was Dasselbe objektiv ausdrückt) liegenden Mo-ments des Negativen (Häfslichen). Jene *Selbstvernichtung* nämlich (deren Nothwendigkeit freilich unbewiesen bleibt — denn was er als *Katastrophen* anführt, sind nur Verirrungen —) erfolge auf dop-pelte Weise, indem einerseits, wenn „die Richtung mehr auf ästhe-„tische Energie gehe, der Geschmack, der alten Reize je mehr und „mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren, d. h. „zum Piquanten und Frappanten übergehen werde“; eine Kon-sequenz, die indefs hinsichtlich des *Charakteristischen* auf der irrigen Auffassung desselben als eines blos subjektiv Interessanten beruht, während es vielmehr wahrhaft objektiv, weil am bestimmtesten indi-vidualisirend ist. — Er sieht nun in dieser Fortbildung des Inter-essanten „die Vorboten des nahen Todes“. Aber es sei dies nur die eine Seite; auf der andern werde es sich, fügt er hinzu, „zum „*Faden* und zum *Choquanten*“ abschwächen, welches letztere „drei „Unterarten habe: das *Abenteuerliche*, das *Ekelhafte* und das *Gräfs-„liche*“. Dies sei die „natürliche Entwicklung des Interessanten“.

Wenn man auf die nachromantische Entwicklung der Kunstan-schauung — und zwar nicht nur im Bereich der Poesie, sondern auch in dem anderer Gebiete, namentlich der Musik und der Male-rei — einen prüfenden Blick wirft, so kann man nicht leugnen, dafs Schlegel's Ansicht von der Sache aufserordentlich viel Wahres enthält. — Aufserdem aber ist diese Stelle noch in andrer Bezie-hung von Wichtigkeit, insofern nämlich in jener Begriffsgliederung ein immerhin bemerkenswerther Anfang zu einer Systematisirung

[1]) A. a. O. S. 66.

des *Häfslichen*, als des Negativen im Aesthetischen überhaupt, gemacht ist, obgleich natürlich eben nur ein Anfang. Denn das Gebiet des Häfslichen ist ein viel reicheres; in dem Grade, dafs dies Schattenreich des Aesthetischen dem Lichtreich desselben, d. h. der Welt des Schönen, als symmetrisches Gegenbild gegenübersteht, sofern jeder konkreten Begriffsbestimmung des Schönen eine analoge des Häfslichen entsprechen mufs.[1])

Indem wir also, um Schlegel gerecht zu werden, konstatiren, dafs er zuerst es gewesen, welcher die Wichtigkeit des Begriffs des *Häfslichen* für die Aesthetik geltend gemacht hat, müssen wir, da er später[2]) noch einmal — und zwar in sehr bewufster Weise — auf dies Thema zurückkommt, noch etwas länger bei dieser Frage verweilen. Er bemerkt nämlich: „Wie unvollständig und lückenhaft „unsre Philosophie des Geschmacks und der Kunst noch sei, kann „man schon daraus abnehmen, dafs es noch nicht einmal einen nam„haften Versuch einer Theorie des Häfslichen giebt. Und doch „sind das *Schöne* und das *Häfsliche* unzertrennliche Korrelate. „Wie das Schöne die angenehme Erscheinung des Guten, so ist das „Häfsliche die unangenehme Erscheinung des Schlechten“ —. Diese Definition ist freilich für beide Seiten ziemlich oberflächlich; aber sie zeigt doch die Nothwendigkeit auf, beide Begriffe auf einander zu beziehen. Theilweise geht er auch zu näherer Bestimmung fort, indem er z. B. die Verzweiflung als *erhabne Häfslichkeit* definirt. Im Ganzen sind freilich seine Erklärungen nur dürftig und unklar. Einmal fafst er die Negativität des Häfslichen blos als kontradiktorischen, das andere Mal als konträren Gegensatz. So z. B. sagt er: „Der Gegensatz reicher Fülle (eine Bestimmung der Schönheit) sei „Leerheit, Monotonie, Geistlosigkeit; der Harmonie stehe Mifsverhält„nifs und Streit gegenüber, also Disharmonie“. Das ist ganz unlogisch; vielmehr, wenn der Fülle Leerheit *gegenübersteht*, so steht der Harmonie nicht Disharmonie, sondern Monotonie gegenüber. Schon darin, dafs Monotonie und Disharmonie beiderseits als Gegensätze des Schönen gefafst werden, liegt ein Widerspruch. Das *Häfsliche* kann nicht zugleich Disharmonie und Monotonie, noch weniger Disharmonie und Mangel sein. Letztere beiden Eigenschaften aber sollen das dem Erhabenen (als *unendlicher Fülle* und *unendlicher Harmonie*) entgegengesetzte *Häfsliche* kennzeichnen. Für die Verzweiflung als *erhabene Häfslichkeit* ist die Bezeichnung

[1]) Den bisher vollständigsten Versuch einer Systematisirung des Häfslichen hat Karl Rosenkranz in seinem geistvollen Buche *Aesthetik des Häfslichen* gemacht. Siehe unten No. 525 ff. — [2]) A. a. O. S. 167.

des darin liegenden Negativen durch *Mangel*, selbst wenn dieser „unendlich“ sein soll (was Unsinn ist), gerade so falsch, als wenn man den Gegensatz von Freude nicht als Schmerz, sondern als Gefühllosigkeit bezeichnen wollte, und doch sagt er in demselben Augenblick, die „Verzweiflung sei absoluter Schmerz“.

Dies Schwanken zwischen den Momenten der Negativität und der blofsen Negation läfst Schlegel nicht zum wahren Begriff des Häfslichen kommen. Das Schöne zieht an, dafs Häfsliche stöfst ab. Wäre es blos Abwesenheit des Schönen, so müfste es in uns nicht Unlust, sondern Gleichgültigkeit erregen. Die Vorstellungen des *Anziehenden* (was bei seinem *Interessanten* so nahe lag) und *Abstofsenden* hätten ihn wohl auf die Bestimmung des Verhältnisses der Polarisation führen können, in welcher das Wesen der Beziehung dieser beiden, von ihm selbst als korrelat bezeichneten Begriffe wurzelt. In der That ist er oft nahe daran, z. B. wenn er sagt, dafs „in der höchsten Stufe der Häfslichkeit noch immer etwas „Schönes enthalten“ sei —: diesen Satz hätte er auch umkehren, ja sogar behaupten können, dafs die höchste Sphäre oder Stufe des Schönen, nämlich das Kunstschöne, ohne den Begriff des Häfslichen gar nicht denkbar sei, da nur durch dieses Moment der Negativität es zum Charakteristischen wird, welches die Möglichkeit der Individualisation des absoluten Ideals enthält. Nur wenn das negative Moment am unrechten Orte erscheint, wo es also nicht charakteristischer Ausdruck eines Innern ist, nimmt es das Gepräge des Häfslichen, d. h. des Unkünstlerischen, an. Kind und Greis z. B., oder Mann und Weib, bilden charakteristische Gegensätze. Wenn nun ein charakterisirendes Moment, z. B. Runzeln auf ein Kind, oder muskulöse Formen auf ein Weib übertragen werden, so erscheinen sie „häfslich“, weil sie uncharakteristisch sind. Ebenso würde ein kindlich aussehender Greis oder ein weibisch aussehender Mann „häfslich“ sein. — Ueber keinen Begriff herrschten — bis in die neueste Zeit hinein — soviel unklare und einseitige Vorstellungen wie über den Begriff des *Häfslichen*, der das wahre Salz des Kunstschönen ist.

413. Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Schlegel's Betrachtung der modernen Poesie zurück. Er wirft nach jener Verkündigung der bevorstehenden Selbstvernichtung des Interessanten die Frage auf, worauf sich die Hoffnung gründe, dafs es besser werden könne und welche Wendung die moderne Poesie zu nehmen habe, damit diese Hoffnung verwirklicht werde? „An ästhetischer „Kraft“ — meint er — „fehlt es den Modernen nicht, wenn ihnen

„gleich noch eine weise Führung fehlt... Die berüchtigte deutsche „Nachahmungssucht und (die damit zusammenhängende) Cha„rakterlosigkeit ist im Ganzen als Vielseitigkeit ein echter Fortschritt „der ästhetischen Bildung“. Auch hierin liegt viel Wahres. Die Leichtigkeit der Deutschen, sich jeder fremden Eigenthümlichkeit zu akkommodiren, erscheint allerdings einerseits als Unselbstständigkeit gegenüber der Entschiedenheit und Bestimmtheit andrer Nationen; aber man darf nicht verkennen, dafs in jener Schrankenlosigkeit etwas wesentlich allgemein Menschliches liegt, wenn man sie mit der Einseitigkeit und Beschränktheit nationaler Kraft, z. B. bei den Polen, Ungarn, auch Franzosen und Engländern, vergleicht. Im Grunde nämlich deutet jene Akkommodationsfähigkeit auf gröfsere Tiefe und weiteren Umfang; denn was man Nachahmungssucht nennt, ist theils ein Beweis, dafs die Deutschen das Charakteristische an anderen Nationen zu würdigen wissen, theils die Fähigkeit, sich in fremde Vorstellungsweisen hineinzuversetzen. — Göthe's Poesie ist daher auch für Schlegel „die Morgenröthe echter Kunst und reiner Schön„heit“. — Selbst in der Periode seiner interessanten Dichtungsweise stehe er über Shakespeare. „Was im Hamlet nur Schicksal, „Begebenheit — Schwäche ist, ist im Faust Gemüth, Handlung, „Kraft“. Allerdings, aber die poetischen Zwecke sind ganz verschieden; Shakespeare wollte weder einen *Faust*, noch Göthe einen *Hamlet* schaffen. „Das Ziel Göthe's“ — fährt er fort — „ist das „Objektive; in ihm ist nicht blos Kraft, sondern auch Ebenmaafs; „er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, „zwischen dem Manierirten und dem Objektiven... Dieser grofse „Künstler eröffnet die Aussicht auf eine ganz neue Stufe der ästhe„tischen Bildung. Seine Werke sind eine unwiderlegliche Beglau„bigung, dafs das Objektive möglich und die Hoffnung des Schönen „kein leerer Wahn der Vernunft sei... Das Objektive wird durch„gängig herrschend werden; dann hat die ästhetische Bildung den „entscheidenden Punkt erreicht.“ —

So weit ist seine Ansicht gewifs zu acceptiren und nur dies dagegen zu sagen, dafs sie sich schwer mit seinen früheren Aeufserungen über die nothwendige Entwicklung des Interessanten, als welches der ausschliefsliche Charakter der modernen Poesie sei, vereinigen läfst. Aber nun kommt eine selbst in der logischen Anknüpfung unverständliche Wendung. An diesem *entscheidenden* Punkt — fährt er fort — kann „die ästhetische Bildung sich selbst „überlassen nicht mehr sinken, sondern nur durch äufsere Gewalt „in ihren Fortschritten aufgehalten oder (etwa durch eine physische

„Revolution) völlig zerstört werden. Ich meine die grofse mora„lische Revolution“ — dies *ich meine* ist ganz unverständlich. Worauf soll es sich beziehen? Auf das *Aufhalten des Fortschritts durch äufsere Gewalt?* —, „durch welche die Freiheit im „Kampfe mit dem Schicksal (in der Bildung) endlich ein entschie„denes Uebergewicht über die Natur bekommt...“ Dies ist leeres, zusammenhangsloses Geschwätz, wie die ganze folgende Erörterung. Er spricht dann von „unendlicher Perfektibilität“, von der Nothwendigkeit der Kunst als eines „freien Spiels“, vom „Schein“ — führt also Schiller'sche Gedanken ein — und verkündigt, obschon Göthe für ihn schon die „Morgenröthe echter Kunst und Schönheit“ war, die Nothwendigkeit einer ästhetischen Revolution mit der Richtung auf das Objektive.

Es ist aufserordentlich bezeichnend für Schlegel, dafs gerade er, der Verkündiger des abstrakten poetischen Subjektivismus, hier im Anfang seiner Laufbahn soviel von *Objektivität* redet, als ob er, gleichsam in sich selber die Richtung seines Geistes vorahnend, hiegegen ankämpfen wolle. Eben dahin zielen die beiden *Postulate*, welche er für die ästhetische Revolution aufstellt, nämlich *ästhetische Kraft* und *Moralität*[1]). Gleich darauf aber dünkt ihm auch dies nicht zureichend, da er zugleich als Bedingung dieser Postulate eine *vollkommen ästhetische Gesetzgebung* fordert. Und hier folgt dann einer jener wahrhaft divinatorischen Lichtblicke, welche vor der intuitiven Kraft des Schlegel'schen Geistes Respekt einflöfsen müssen: er ahnt deutlich, dafs die Zukunft der modernen Kunst (weil sie nämlich, aus der Einheit mit sich in Zwiespalt gerathen, gleichsam aus dem Paradiese der naturgemäfsen Existenz vertrieben sei) nur durch eine wissenschaftliche Aesthetik garantirt werde[2]). Er hat zwar dabei — wie überhaupt durch die ganze Abhandlung — vorzugsweise die Poesie im Auge, allein seine Worte gelten ebensowohl, vielleicht noch zwingender, für die übrigen Künste. Wir lassen diese wichtige Stelle hier im Zusammenhange folgen.

414. „Eine vollkommene ästhetische Gesetzgebung würde das „erste Organ der ästhetischen Revolution sein. Ihre Bestimmung „wäre es, die blinde Kraft zu lenken, das Streitende in Gleichge„wicht zu setzen, das Gesetzlose zur Harmonie zu ordnen; der ästhe„tischen Bildung eine feste Grundlage, eine sichere Richtung und „eine gesetzmäfsige Stimmung zu ertheilen. Die gesetzgebende „Macht der ästhetischen Bildung der Modernen dürfen wir aber nicht

[1]) A. a. O. S. 98. — [2]) Vergl. den Schlufs unseres Vorworts.

„erst lange suchen. Sie ist schon konstituirt. Es ist die Theorie; „denn der Verstand war ja von Anfang an das lenkende Princip die„ser Bildung. — Verkehrte Begriffe haben lange die Kunst be„herrscht und sie auf Abwege geführt; richtige Begriffe müssen „sie auch wieder auf die rechte Bahn zurückführen. Von jeher „haben auch sowohl die Künstler als das Publikum der Modernen „von der Theorie Zurechtweisung und befriedigende Gesetze „erwartet und gefordert. Eine vollendete ästhetische Theorie „würde aber nicht nur ein zuverlässiger Wegweiser der Bildung „sein, sondern auch durch Vertilgung schädlicher Vorurtheile die „Kraft von manchen Fesseln befreien und ihren Weg von Dornen „reinigen. Die Gesetze der ästhetischen Theorie haben aber nur „insofern wahre Autorität, als sie von der Majorität der öffent„lichen Meinung anerkannt und sanctionirt worden sind. Wenn „das Bedürfniſs allgemeingültiger Wahrheit Charakter des Zeitalters „ist, so ist ein durch rhetorische Künste erschlichenes Ansehn von „kurzer Dauer; einseitige Unwahrheiten zerstören sich gegenseitig „und verjährte Vorurtheile zerfallen von selbst. Dann kann die „Theorie nur durch vollkommene und freie Uebereinstimmung mit „sich selbst ihren Gesetzen das vollgültigste Ansehn verschaffen „und sich zu einer wirklichen öffentlichen Macht erheben. Nur „durch Objektivität kann sie ihrer Bestimmung entsprechen. — Ge„setzt aber auch, es gäbe eine objektive ästhetische Theorie, welches „mehr ist, als wir bis jetzt rühmen können: keine Wissenschaft „bestimmt nur die Ordnung der Erfahrung, die Fächer für den In„halt der Anschauung. Sie allein würde leer sein, und nur in „Verbindung mit einer vollkommenen Geschichte würde sie die „Natur der Kunst und ihrer Arten vollständig kennen lernen. Die „Wissenschaft bedarf also der Erfahrung von einer Kunst, welche „ein durchaus vollkommenes Beispiel ihrer Art, die Kunst *κατ' ἐξοχήν*, „deren besondere Geschichte die allgemeine Naturgeschichte der „Kunst wäre“. — Hier ist nur der Irrthum nachzuweisen, als ob eine einzelne Kunst die Kunst überhaupt repräsentiren könnte; aber mit der Modification, daſs die *Naturgeschichte der Kunst* eine solche genetische Darstellung der Künste in ihrem inneren Zusammenhange d. h. als Totalität der Kunst sei, ist der Gedanke selbst vollkommen richtig. Er fügt dann noch hinzu, daſs „der Denker dazu einer „vollkommenen Anschauung bedarf, und zwar aus doppeltem „Grunde; theils als Beispiel und Belag zu seinem Begriff, theils als „Thatsache und Urkunde seiner Untersuchung“ ... Bei dem Künstler müsse dann „das Gesetz Neigung werden“.

Dies sind goldne Worte, die Manches verzeihen lassen, was Schlegel später gegen seine eigne hier ausgesprochene Ueberzeugung gesündigt; denn es ist hier die wahrhafte Basis hingestellt, nicht nur für den substanziellen Begriff einer Aesthetik als Wissenschaft, sondern auch für den Nachweis, daſs die moderne Kunstentwicklung fortan, wenn sie nicht ziellos hin- und herschwanken soll — was sie in der That bis jetzt gethan — auf bewuſster Anerkennung objektiver ästhetischer Gesetze beruhen muſs. Der Umstand, daſs Schlegel das in der Reflexion überhaupt liegende Unterscheidungsmoment der modernen von der antiken sowohl wie mittelalterlichen Kunst nicht scharf in's Auge faſst, verhindert ihn, jenem lichtvollen Gedanken praktische Folge zu geben; vielmehr lenkt er — als ob dort, statt in der Theorie, wie er doch selbst behauptet, die Regeneration der modernen Kunst zu suchen sei — um in's Alterthum zurück, als sei dies das Vorbild, nach welchem die erzielte Objektivität der modernen Kunst gemodelt werden müsse. Die ganze folgende Schilderung der antiken Objektivität ist daher für diesen Zweck werthlos, ja sie macht den Leser geradezu irre. So stellt sich also auch hier wieder die Unklarheit ein, welche jenen Gedankenfunken wieder bedeckt und zu keiner leuchtenden und wärmenden Flamme auflodern läſst. „Das goldne Zeitalter der „griechischen Poesie ist das Urbild der Kunst und des Geschmacks“ [1]): darin verläuft sich seine ganze *Theorie*, statt die griechische Kunst selbst in ihrer geschichtlichen Sonderung zu begreifen und in die Theorie an ihrer Stelle einzureihen.

415. Hier geht er denn auch auf eine Begriffsbestimmung oder eigentlich nur Definition und Klassifikation des *Schönen* ein. Er bemerkt darüber: „Die letzte Grenze der natürlichen Bildung „der Kunst und des Geschmacks, diesen höchsten Gipfel freier „Schönheit, hat die griechische Poesie erreicht.“ Sofern man auf das Beiwort *natürlich* den Accent legt, kann man diesen Satz in gewissem Sinne zugeben, in dem Sinne nämlich, daſs nur im Hellenenthum eine völlige Ausgleichung und harmonische Durchdringung von Geist und Natur und, was die Kunst betrifft, von Idee und Gestaltung herrschte. Aber ob der Ausdruck „*höchste* Schön„heit“ dafür passend sei, ist eine andere Frage. Schlegel fühlt hier die Nothwendigkeit, den Begriff der Schönheit näher zu bestimmen, aber er kommt nicht weit damit. „Das Schöne im weitesten Sinne „(in welchem es das *Erhabene*, das *Schöne im engeren Sinne* und

[1]) A. a. O. S. 127.

das *Reizende*“ — richtiger *Anmuthige* — „umfaſst) ist die ange-„nehme Erscheinung des Guten“. Dies wird so schlechthin, ohne auch nur ein Wort der Begründung, behauptet. Später führt er dann als „Bestandtheile des Schönen“ an: den *Reiz*, den *Schein* und das *Gute*, ebenfalls ohne jede Entwicklung oder Motivirung; nur geht aus den daran geknüpften Folgerungen hervor, daſs er bei allen diesen Bestimmungen stets die Poesie, und zwar die griechische Poesie, ja in dieser wieder eigentlich nur die sophokleische Tragödie im Sinn hat. Aus solchen Sonderbeziehungen können selbstverständlich keine allgemeinen ästhetischen Gesetze abstrahirt werden. —

Es drängt sich beim Lesen der Schlegel'schen Abhandlung unwillkürlich die Bemerkung auf, daſs er zwar oft wirklich glänzende Einzelgedanken hat, aber fast nie fruchtbare Folgerungen daraus zieht. Man wird zuweilen plötzlich frappirt von einer Wahrheit und glaubt nun, daſs er endlich den richtigen Weg gefunden habe, aber gleich darauf verschwimmt wieder Alles in Nebel. So macht er z. B. die wichtige Bestimmung der *Individualität* für das Ideal geltend[1]: „Die gröſste Allgemeinheit eines Kunstwerks würde nur „durch vollendete Flachheit möglich sein. Das Einzelne ist „in der idealischen Darstellung das unentbehrliche Element des All-„gemeinen. Wird alle eigenthümliche Kraft verwischt, so ver-„liert selbst das Allgemeine seine Wirksamkeit“. Aber hiemit ist es auch zu Ende, denn statt daraus die Nothwendigkeit formaler Gegensätze, wie das der männlichen und weiblichen Form u. s. f. zu folgern, geräth er auf eine „Verschiedenheit der Kunstarten, „Werkzeuge und Stoffe“, worin die künstlerische Individualität bestehen solle. Sein *caeterum censeo* ist bei allem Diesen der Satz[2], daſs „der moderne Dichter, welcher nach echter schöner Kunst „streben will, sich die reine Griechheit aneignen müsse“.

Zum Schluſs möge hier noch eine kritische Aeuſserung über die ästhetischen Theorien seiner Zeit Platz finden, woraus auch seine Stellung zu Fichte erhellt, zu dem er sich mit Bewuſstsein bekennt. Er bezeichnet die *Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* Kant's als „ästhetischen Skepticismus“ und setzt hinzu, daſs „die „Aesthetiker, welche gemeinschaftlich von den Resultaten der kriti-„schen Philosophie ausgegangen, weder in den Principien noch in „der Methode unter sich einig“ seien. Erst durch Fichte sei „das „Fundament der kritischen Philosophie entdeckt worden“, und seitdem gebe es „ein sicheres Princip, den Kantischen Grundriſs der

[1]) A. a. O. S. 183. — [2]) A. a. O. S. 217.

„praktischen Philosophie zu berichtigen, zu ergänzen und auszufüh-„ren; und über die Möglichkeit eines objektiven Systems der prak-„tischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften finde kein „gegründeter Zweifel mehr Statt“. — Aber schwerlich wird diese Möglichkeit auf dem Boden des Fichtianismus erreicht. Warum hat denn Schlegel nicht selbst ein solches System geschaffen?

c) Umschlag der postulirten Objektivität in den romantischen Subjektivismus.

416. Man wird von einem Gefühl tiefer Trauer übermannt, sieht man einen bedeutend angelegten Geist, aus Verzweiflung an der Realisation eines anfangs über Alles hoch gestellten Ideals, plötzlich in das gerade Extrem seiner früheren Ueberzeugung umschlagen. Es ist indeſs nicht unsre Aufgabe, die Wandlungen Schlegel's psychologisch zu erörtern: wir haben nur die Resultate derselben für die Aesthetik zu konstatiren. Indem wir daher noch einmal seine Ansicht von der Aufgabe der modernen Poesie kurz zusammenfassen, müssen wir seine eignen Worte citiren. Er habe, sagt er[1]), „für die Apologie der griechischen Poesie“, deren Objektivität das Ziel der modernen sein müsse, „die Grundlinien einer Theorie „der Inkorrektheit“ aufstellen wollen, „welche mit der Theorie des „Häſslichen zusammen genommen den vollständigen ästhetischen „Kriminalkodex ausmacht“. Jene „Grundlinien“ nämlich bestehen in einem „allgemeinen Umriſs der reinen Arten aller mög-„lichen teechnischen Fehler“, und unter diesen nennt er zunächst *Unvermögen*, *Ungeschicklichkeit* und *Verkehrtheit*; diese drei „führen „zu inneren Widersprüchen und zu Mangel an darstellen-„der Vollkommenheit. Zu diesen beiden Fehlern, wegen deren „ein darstellendes Werk freier Kunst Tadel verdiene“, kommen dann noch zwei andere hinzu: „Mangel an Idealität“ und „Versündigung wider die Objektivität“. Sehen wir jetzt zu, wie er diese Fehler charakterisirt, um an diesem von ihm selbst aufgestellten *Kriminalkodex* seine späteren ästhetischen Ansichten zu messen. „Die Ungeschicklichkeit weiſs die vorhandene „Kraft und den gegebenen Stoff nicht glücklich zu benutzen. Die „Darstellung ist dann stumpf, dunkel, verworren und lücken-„haft. Die Verkehrtheit wird die ewigen Grenzen der Natur „verwirren und durch monströse Mischungen der echten „Dichtarten ihren eignen Zweck selbst vernichten... Die Dar-„stellung kann im Einzelnen sehr trefflich sein und doch im Ganzen

[1]) A. a. O. S. 175.

„durch innere Widersprüche sich selbst aufheben.. Un-
„zusammenhang könnte man es nennen, wenn es der unbestimm-
„ten Masse eines angeblichen Kunstwerks an eigner Be-
„standtheit und Gesetzen der inneren Möglichkeit überhaupt fehlt;
„wenn das Werk gleichsam grenzenlos und von der übrigen
„Natur gar nicht oder nicht gehörig abgesondert ist, da es doch
„eigentlich eine kleine abgeschlossene Welt, ein in sich vollendetes
„Ganzes sein sollte. Wider die Idealität der Kunst wird ver-
„stofsen, wenn der Künstler sein Werkzeug vergöttert, die
„Darstellung, welche nur Mittel sein sollte, an die Stelle des unbe-
„dingten Ziels unterschiebt und nur nach Virtuosität strebt, durch
„Künstelei. Wider die Objektivität der Kunst, wenn sich bei
„dem Geschäft allgemein gültiger Darstellung die Eigenthümlich-
„keit in's Spiel mischt, sich leicht einschleicht oder offenbar empört,
„durch Subjektivität."

Es ist unmöglich, eine prägnantere und schlagendere Kritik des späteren Schlegel'schen Romanticismus zu liefern, als es in diesem seinem eignen Entwurf zu einem *ästhetischen Kriminalkodex* geschehen ist. Auch hier drängt sich unwillkürlich die Bemerkung auf, dafs er mit dieser scharfen Charakteristik des abstrakten Subjektivismus, gleichsam im vorahnenden Gefühl der Verirrung, in die ihn seine eigne Neigung reifsen könnte, sich selber hier ein warnendes Bild habe vor Augen stellen wollen. Aber vergeblich. Denn, wenn irgend eine Erscheinung diesem Bilde entspricht, so ist es die des romantisch gewordenen Schlegel. Lassen wir auch diesen selbst reden. Die Vergleichung beider Originale wird den ungeheuren Widerspruch zwischen ihnen um so schärfer hervortreten lassen. Am geeignetsten dafür ist eine Aeufserung, die sich in seinen *Fragmenten* findet, worin er die *romantische Poesie*, ihre Bestimmung und ihr Wesen kennzeichnet [1]). „Die romantische Poesie" — sagt er hier — „ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist
„nicht blos, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereini-
„gen" — oben war solche Vereinigung eine „monströse Mischung" genannt —, „und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in
„Berührung zu setzen: sie will und soll auch Poesie und Prosa,
„Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen,
„bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, das Leben
„und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisiren und die
„Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art erfüllen

[1]) Zuerst abgedruckt im *Athenäum* 2, II, 36.

„und sättigen und durch die Schwingung des Humors beseelen. Sie
„umfafst Alles, was nur poetisch ist, vom gröfsten, wieder mehre
„Systeme in sich enthaltenden System der Kunst, bis zum Seufzer,
„dem Kufs, den das dichtende Gedicht aushaucht in kunstlosem
„Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, dafs man
„glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisiren,
„sei ihr Eins und Alles; und doch giebt es noch keine Form, die
„so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszu-
„drücken, so dafs manche Künstler, die nur auch einen Roman
„schreiben wollten, von ungefähr sich selbst darstellten. Nur sie
„kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt,
„ein Blitz des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am
„meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei
„von allem realen und idealem Interesse, auf den Flügeln
„der poetischen Reflexion sich immer wieder potenziren und
„wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist
„der höchsten und allseitigsten Bildung fähig, nicht blos von innen
„heraus, sondern auch von aufsen hinein, indem sie jedem, was ein
„Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Theile ähnlich organisirt,
„wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende
„Klassicität eröffnet wird. — Die romantische Poesie ist unter den
„Künsten, was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft,
„Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andere Dichtarten
„sind fertig und können nun vollständig gegliedert werden: die
„romantische Dichtart ist noch im Werden; ja Das ist ihr eigent-
„liches Wesen, dafs sie ewig nur werden, nie vollendet sein
„kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden,
„und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal
„charakterisiren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein
„frei ist, und dies als ihr erstes Gesetz anerkennt, dafs die
„Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die
„romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleich-
„sam die Dichtkunst selbst ist; denn in einem gewissen Sinne ist
„oder soll alle Poesie romantisch sein". — Zum Ueberfluſs bemerkt er noch an einer andern Stelle: „Aus dem romantischen Gesichts-
„punkt haben auch die Abarten der Poesie, selbst die excentri-
„schen und monströsen, ihren Werth als Materialien und Vor-
„übungen zur Universalität, wenn nur irgend etwas darin ist,
„wenn sie original sind". — Was war natürlicher, als dafs die gehorsamen Schüler Schlegel's, um nur diese *Originalität* zu erreichen, so weit wie möglich in's Excentrische und Monströse

ausschweiften, oder doch mindestens sich aller Regel, aller Gesetzmäfsigkeit enthoben dünkten?

Dies also war das Ende der postulirten *Objektivität*, des strengen Ansinnens an die moderne Poesie, zur *Griechheit* zurückzukehren. Psychologisch ist dieser Umschwung höchst interessant und nicht grade schwer zu erklären; aber dies ist, wie gesagt, nicht unsre Sache. Wir haben nur noch einige Konsequenzen dieses romantischen Standpunkts hinsichtlich der Betrachtung der Künste in ihrer Gliederung hinzuzufügen.

d) Spätere Kunsttheorie Fr. Schlegel's.

417. Wir müssen hier an seine *Philosophie des Lebens*, woraus wir bereits oben[1]) seine modificirte Ansicht über das *Kunstschöne* als das nicht mehr blos formale Ebenmäfsige, sondern als das *bedeutungsvoll Gestaltete* mittheilten, anknüpfen. Das Mifsverständnifs der *Objektivität* als einer festen, durch die hellenische Klassicität gegebenen Norm, die gleichsam als Pharus für alle modernen, die hohe See der Poesie befahrenden Entdecker neuer Dichtungsweisen gelten sollte, der sie allein in den Hafen *echter Griechheit* zu leiten im Stande sei, basirt — dies ist für das Verständnifs der späteren Wandlungen Schlegel's von Bedeutung — auf einem zwar unklaren, aber von ihm unverbrüchlich festgehaltenen Bedürfnifs nach Universalität. In der That ist es nicht eigentlich Objektivität, worauf sein Sinn steht, sondern Universalität. Nur dadurch, dafs er im Griechenthum die universale Kunstanschauung erblickte — wovon die Objektivität nur ein Moment ist — scheint es erklärlich, wie er es für möglich halten und fordern konnte, dafs alle Einzelbestrebungen der modernen Kunst sich als Totalität zu solcher Objektivität wieder zusammenschliefsen sollten. Es ist daher eigentlich kein Widerspruch, sondern nur ein Wechsel des Weges und der Mittel zu demselben Ziel und Zweck, dafs, als er an der *Objektivität* verzweifelte, er nichts desto weniger an dem Postulat der Universalität festhielt, nur dafs diese jetzt in die *Subjektivität* verlegt wurde.

Betrachtet man die obigen Aeufserungen von diesem Gesichtspunkt aus, so läuft seine ganze Definition der romantischen Poesie auf nichts Anderes als auf solche subjektive Universalität hinaus. Von diesem abstrakten Kollektivbegriff zu dem konkreten der Universalität des Subjekts, d. h. zur absoluten Berechtigung

[1]) S. oben No. 410 gegen den Schlufs (S. 789).

jeder, auch der *monströsesten* Form, in welcher das Subjekt seinen partikularen Inhalt verwirklicht, ist dann nur noch ein kleiner Schritt. Nach dieser Vermittlung kann uns nun weder die Verherrlichung der früher so verpönten Subjektivität noch das fortwährende in's Unbestimmte Zerfliefsenlassen der Grenzen aller Sonderformen mehr auffallen; denn Beides, die abstrakte Einzelheit und die ebenso abstrakte Totalität, sind, eben ihrer Abstraktivität wegen, völlig Dasselbe, nämlich der sich als *universell* wissende Subjektivismus. — Hiemit ist nun der Standpunkt angegeben, von welchem die spätere Kunsttheorie Schlegels zu beurtheilen und zu verstehen ist.

418. Der Gegenstand selbst, d. h. der Inhalt dieser Theorie, ist erklärlicher Weise zu unerfreulich, als dafs wir uns hier nicht auf das ganz Allgemeine und Wesentliche beschränken sollten. Der Grundgedanke, der oben schon angegeben wurde, ist, dafs die Schönheit der Kunst im bedeutenden Inhalt liege; aber, sofern die Form nicht dem Erkennen, sondern dem Anschauen angehöre, d. h. eben *schön* sei, habe dieses Bedeutende nicht eine direkte Beziehung auf das Bewufstsein, sondern eine indirekte auf die Empfindung. Solche indirekte Beziehung aber ist das Symbolische. Auf diesem Grundgedanken beruht die ganze Kunsttheorie Schlegel's, nämlich dafs alle Kunst *symbolisch* sei. „Selbst in der Musik ist es „nicht sowohl das unmittelbare, einfache, einzelne Gefühl, welches „als der blofse Schein der Leidenschaft nicht mehr künstlerisch sein „würde", was dargestellt werden soll, sondern es ist „die Idee dieses Gefühls". Diese wird charakterisirt als „das Ganze und Wunderbare und Schöne im Gange desselben" und als „der innere „Lebenspuls in diesem wechselnden Steigen und Sinken, diesen unerwarteten Uebergängen, dieser plötzlich sich findenden Zusammenstimmung oder gesteigerten Wiederholung bis zum vollen befriedigenden Schlufs, oder, wenn dieser absichtlich unaufgelöst bleiben „soll, bis zum schmerzlichen Abreifsen oder stillen Verhalten und „Erlöschen des klagenden Tons oder der sehnsüchtigen Stimmen"[1]). —

Das ist eine feine und richtige Bemerkung. Denn der Unterschied zwischen dem Naturlaut (auch der Leidenschaft) und dem musikalischen Ton, als *bedeutendem*, liegt eben in dieser Vergeistigung des direkten Ausdrucks, in der ideellen Verwerthung des Lautes als eines Lautwerdens innerer Bewegtheit zum künstlerisch-Anschaulichen. Diese Bewegtheit drückt er sehr schön durch „inneren

[1]) Werke Bd. XIII. Wien 1828. S. 360 ff.

Grund obwaltet. Die ägyptische Kunst war noch nicht zur freien Schönheit des Griechenthums hindurchgedrungen, sie war im Symbol steckengeblieben, die mittelalterliche war über die freie plastische Schönheit zur malerischen fortgegangen und wieder symbolisch geworden. Aber die ägyptische Symbolik ist eine starre, abstrakte, unvermittelte, kurz *architektonische*, die mittelalterliche eine fliefsende, überall vermittelte, *malerische*. Zwischen beiden Formen der *Bedeutsamkeit* steht die plastische Schönheit des Griechenthums als absolute Harmonie von Geist und Natur, als konkrete Durchdringung und Versöhnung beider zur freien Schönheit, als unsymbolisch da. Denn das Symbol, als blofses Moment der Beziehung, setzt die Differenz zwischen Form und Inhalt. Solche Differenz liegt aber nur jenseits der Versöhnung und zwar auf beiden Seiten, indem entweder der Geist nur Moment des überwiegenden Naturstoffs ist, wie bei der ägyptischen (überhaupt orientalischen) Kunst, oder der Stoff zum blofsen Moment des Geistes herabgesetzt erscheint, wie in der nachantiken Kunst[1]).

Es ist insofern also ein ganz richtiges Gefühl, was Schlegel leitete, indem er das Wesen der antiken Architektur mehr in der *reinen Form* erblickte, in welcher das Symbolische nur verhüllt sei, während er die ägyptische und gothische als wesentlich symbolischen Charakters betrachtete; nur darin irrte er, dafs er diese Unterschiede auf den Gegensatz zwischen Plastik und Malerei überhaupt übertrug; oder vielmehr war die Anwendung der Bezeichnung des Symbolischen, sofern der Begriff ein anderer ist, eine falsche. Auch darin mufs man ihm beistimmen, dafs er die Künste der *reinen Form*, d. h. die Architektur und Plastik, ihrem geistigen Umfang nach, also auch in Hinsicht ihrer geistigen Werthschätzung überhaupt, als beschränktere Sphären betrachtete als die Malerei und selbst als die Musik, und dafs er die Poesie aus eben diesem Grunde, weil in ihr das Material fast ganz gegen den geistigen Inhalt zurücktritt, als die höchste und allgemeinste Kunst hinstellte. Es ist nicht zufällig, dafs das Beiwort *poetisch*, auf alle Künste angewandt, wesentlich das Ideelle, den geistigen Inhalt der künstlerischen Gestaltung bezeichnet, während das Beiwort *künstlerisch*, was zunächst den bildenden Künsten entnommen ist, zunächst auf das Moment der Gestaltung, d. h. auf die Form sich bezieht. Schlegel hat also auch hier, wenn auch in unphilosophischer Weise,

[1]) Vergl. oben die Einleitung zur zweiten Periode der Geschichte der Aesthetik (S. 257 ff.)

den ersten Schritt zu einer wahrhaft gesetzmäfsigen, d. h. auf ihr inneres Wesen begründeten Gliederung der Künste gethan; nur dafs er sie noch als einfachen Fortgang (in gerader Linie gleichsam) statt als parallele Doppelbewegung fafste. Es kann daher in der That Wunder nehmen, dafs dieser Schritt so gänzlich erfolglos geblieben ist, so dafs man noch in neuester Zeit — namentlich seitens der Herbartianer — keine Ahnung von der Nothwendigkeit, geschweige denn von der Wahrheit solcher Gliederung hat.

420. Die Poesie endlich ist nun „die allgemeine Kunst und „vereint als solche in einem andern Medium alle die drei andern „darstellenden Künste des Schönen in sich", nämlich als Momente, meint er; denn er drückt die Verbindung dadurch aus, dafs in der Poesie das rythmische Moment der Musik als Metrum, das bildliche der Malerei „als immerfliefsender Strom von beweglichen Ge„mälden", das struktive der Plastik und Architektur als „schöne „organische Gliederung und Entwicklung des Ganzen" sich wiederspiegeln. Wenn diese Vergleichung auf einem offenbar richtigen Princip beruht, so wird dagegen Schlegel, indem er die Reihenfolge der Künste als gerade Linie, statt als Doppelbewegung, fafst, wie schon bemerkt, auf den unmöglichen Versuch geleitet, die drei Gattungen der Poesie mit den drei anderen Künsten zu parallelisiren, indem er die Lyrik mit der Musik, die Epik mit der Plastik und die Dramatik mit der Malerei vergleicht. Hätte er, die doppelte Bewegung darin erkennend, auf der einen Seite, welche mit der Architektur beginnt, die Malerei als die höchste Stufe, auf der andern, welche mit der Musik beginnt, die Poesie als höchste Stufe betrachtet, so dafs also Malerei und Poesie einander koordinirt gegenüberstehen, so würde er in der *Lyrik*, *Epik* und *Dramatik* die Parallele mit den drei Gattungen der Malerei, nämlich der Landschaft, des Genres und der Historienmalerei gefunden haben. Namentlich ist seine Zusammenstellung der Malerei mit der Dramatik sehr gezwungen, abgesehen von ihrer Unrichtigkeit.

Diese Auseinandersetzung über die Gliederung der Künste ist überhaupt aber das Gediegenste, was Schlegel in der Aesthetik geleistet hat; er geht dann zu seinem Postulat einer Universalkunst über, worin alle Künste erst ihre wahre Bedeutung und Verwerthung erlangen und das *Räthsel der Welt* sich auflöse: dies sei die *Lebenskunst*, die im Verstehen und sich Hingeben an das ewig Gegebene bestehe. — Wir wollen ihm in diese Phantastereien einer abstrakten Mystik nicht folgen, sondern ziehen es vor, mit der obigen Darstellung seiner besseren Gedanken abzuschliefsen. Aeufserlich ist

noch zu erwähnen, daſs Schlegel, nachdem er sich dem Mysticismus zugewandt hatte und katholisch geworden war, viele seiner früheren Ansichten durchaus desavouirte, so daſs er manche seiner in die neunziger Jahre fallenden Arbeiten bei Veranstaltung einer Gesammtausgabe seiner Werke (Wien 1822 u. ff.) nicht mit aufnahm.

§ 57. 3. Die romantische Schule.

a) Die Romantik in der Kunst.

421. Obgleich die durch die Schlegel begründete romantische Schule — mit Ausnahme ihrer (der Schlegel) eigenen wissenschaftlichen Thätigkeit, sowie der einiger anderer ihr zugehörigen philosophischen Köpfe, wie Adam Müller und, wenn man ihn noch dahin rechnen darf, Solger — für die theoretische Fortbildung der Aesthetik wenig oder nichts gethan, so war ihr praktischer Einfluſs auf die Richtung der ästhetischen Anschauung der Zeit überhaupt, namentlich aber auf die Kunst (Poesie und Malerei) doch von so tiefeingreifender und nachhaltiger Wirkung, daſs die Aesthetik selbst davon nicht unberührt bleiben konnte. Es ist oben[1]) das Wesen des Romanticismus im Allgemeinen angegeben; jedoch nur hinsichtlich seiner Entwicklung aus dem Princip des subjektiven Idealismus. Es ist daran aber noch eine andere Seite zu betrachten, welche eine mehr substanzielle Bedeutung hat; diese wird durch den objektiven Idealismus Schelling's vermittelt und ist ohne diesen nicht verständlich. Obschon Schelling's ästhetisches Princip und die Konsequenzen, die er daraus nicht nur für die Kunstphilosophie, sondern für die Philosophie überhaupt zog, erst später erörtert werden können, so ist doch vorläufig als Resultat seiner transcendentalphilosophischen Untersuchungen dies anzugeben, daſs er die *ästhetische* Thätigkeit, weil in ihr ein bewuſstes mit einem unbewuſsten Thun in untrennbarer Einheit wirke, überhaupt als die höchste geistige Thätigkeit, als die allein produktive des subjektiven Geistes aufstellt, so daſs alle Wissenschaft zuletzt, in ihrer höchsten und reinsten Form als Philosophie, in *Kunstphilosophie* ausmünde.

Es ist hier nicht der Ort nachzuweisen, daſs diese Konsequenz auf einem bloſsen Miſsverständniſs — nämlich auf der Verwechslung der Philosophie der Kunst mit einer künstlerisch zu gestaltenden Philosophie — beruht; hier ist diese Ansicht nur als Thatsache zu konstatiren. Indem er das Moment des Unbewuſsten, d. h. des rein

[1]) Siehe No. 404 ff., besonders 406 und 407.

Objektiven, dem Fichte'schen *Ich*, als dem rein Subjektiven, so gegenüberstellte, daſs er zeigte, wie nur durch den Uebergang des Einen zum Andern, oder vielmehr dadurch, daſs Eins die Form und umgekehrt der Inhalt des Anderen werde, die Idee sich zu verwirklichen vermag, so erhält eben hiermit die Idee die Bedeutung der *ästhetischen Idee*. So erscheint sowohl die Natur, d. h. die sich objektivirende Idee, als *Weltschönheit*, wie der subjektive, d. h. der intellektuell anschauende und schaffende Geist, als *künstlerischer Geist*. Das künstlerische Subjekt ist damit überhaupt als die höchste Form des subjektiven Geistes gesetzt.

422. Diese Idee des *künstlerischen Subjekts* als Ideals aller menschlichen Bestrebungen war nun eine wahrhafte Lebensquelle für die romantische Schule. Als nächste Konsequenz ergab sich, daſs das Subjekt, sofern es sich nur als *ästhetisches* wisse, sich zugleich auf Grund der Unbewuſstheit seines Producirens als unbedingt bestimmendes allem Objektiven gegenüberstellte. Hier zweigt sich nun der Romanticismus von Schelling ab. Denn aus jenem Satze ergab sich für die Romantiker zweierlei; einmal: die völlige Auflösung aller Bestimmtheit des Objektiven, d. h. die Vernichtung aller objektiven Bestimmtheit, so daſs aller Inhalt nur in der Willkür des Subjekts seine Berechtigung, ja seine Existenz überhaupt habe, und zweitens: die absolute Freiheit des Bestimmens seitens des Subjekts als ästhetischen. Dies führte aber wieder nothwendig dazu, die Realität zum bloſsen Schein herabzusetzen, d. h. die Wirklichkeit, sofern sie Berechtigung für sich in Anspruch nähme, als das Reich des Unästhetischen, d. h. des Unwahren und Unpoetischen, zu verachten.

Hier haben wir nun den eigentlichen Punkt angemerkt, in welchem sich die verschiedenen, scheinbar so unvereinbaren Elemente des Romanticismus berühren: einerseits, hinsichtlich der Beziehung des Subjekts auf die Aufsenwelt, die Sehnsucht nach dem Wunderbaren und Mystischen, sodann die Neigung zum Symbolischen, das Schwelgen in indischer Ueberschwenglichkeit und mittelalterlicher Zwielichts-Empfindung, kurz die abstrakte Lust am Phantastischen, als der von der Tages-Klarheit der wirklichen Welt abgekehrten Dämmerungssphäre des Gefühls; andrerseits, hinsichtlich der Beziehung des Subjekts auf sich selbst, das wehmüthige Sich-in-sich-Versenken, welches sich bald als schmerzliche Resignation auf, bald als Ironie gegen die Wirklichkeit äufsert. — Diese *Ironie* des ästhetischen Subjekts nimmt später die mehr poetische Form satyrischer Libertinage (z. B. in Heine) an, während

Kunstepoche durch ein, wenn auch wahrhaft kunstbegeistertes und ernstes, Streben zu einem künstlichen Wiederaufleben erweckt werden könne; und so mufsten diese Versuche um so mehr fruchtlos bleiben, als sie im lebendigen Bewufstsein des Volksgeistes keinen Wiederhall, weil kein Verständnifs finden konnten. — Allein in der zweiten Stufe der Reactionsbestrebungen fand sich doch ein Punkt, an welchem die populäre Kunstanschauung sowohl wie die Aesthetik anknüpfen konnten, nämlich der weltliche Inhalt der mittelalterlichen Kulturstufe: das *Ritter-* und *Romanzenthum.* Durch die abermalige Emancipation vom geistlichen Inhalt wurde so die mittelalterliche Reaction fähig, den aus dem Princip des subjektiven Idealismus Fichte's hervorgegangenen *Romanticismus* der Schlegel in sich aufzunehmen und so nicht nur in der Poesie, sondern auch in der bildenden Kunst den Grund zur romantischen Schule zu legen.

§ 54. Trotz dieses indirekten Einflusses auf die Entwicklung der Kunstanschauung im Allgemeinen zeigte sich indefs das Princip der Fichte'schen Philosophie wenig geeignet, um darauf ein System der Aesthetik zu begründen. ***Fichte*** selbst widmet der Betrachtung des *Schönen*, der *Kunst* und den *Künsten* nur ein gelegentliches Interesse. In theilweiser Anlehnung an Schiller und Wilh. von Humboldt, im Ganzen aber mit ausdrücklicher Beziehung auf das Ethische, äufsert er sich über die *Pflichten des Künstlers*, den *ästhetischen Trieb*, das *Genie* u. s. f., ohne sich über eine durch die stete Rücksicht auf das sittliche Interesse bedingte Beschränktheit des Standpunkts zu erheben, die zuweilen sogar ein ziemlich philiströses Gepräge annimmt; auch zeigen sich bei ihm bereits sichtbar die Spuren einer Hinneigung zum Romanticismus.

§ 55. Die beiden ***Schlegel*** führen nun, indem sie bei dem Fichte'schen Princip des *subjektiven Idealismus* den Accent auf das subjektive Element legen, dies Princip zu der äufsersten Konsequenz, dafs die *subjektive Willkür*, d. h. das zufällige Empfinden des ästhetischen Subjekts, zum absoluten Gesetz der künstlerischen Production erhoben wird. So werden sie die Erfinder der *romantischen Genialität*, d. h. eines geistvoll erscheinenden Gemisches von leerer Sehnsüchtigkeit, frivoler Gesinnungslosigkeit, geisterseherischem Mysticismus und selbstsüchtiger Sophisterei. Der realen Welt des geistigen Lebens und ihren substanziellen Erscheinungen gegenüber verhält sich das romantische Subjekt, da nichts Festes aufser seinem genialen Ich für es existirt, *ironisch;* aber diese Ironie ist nur der Reflex seiner eignen Leerheit und Zerfahrenheit, deren auf die Länge unerträgliche Empfindung es dann schliefslich zwingt, sich dem mystischen Autoritätsglauben, d. h. dem Katholicismus, in die Arme zu werfen.

§ 56. Von den beiden Schlegel ist hauptsächlich ***Friedrich Schlegel*** für die Aesthetik von Wichtigkeit, obschon auch er dieselbe zu keinem wissenschaftlich durchgearbeiteten System fortgeführt hat. Es sind bei ihm drei Perioden zu unterscheiden. In der ersten geht er bei der Bestimmung des Begriffs des *Schönen*, das er wesentlich noch im abstrakten Sinne, nämlich als Gegensatz zu dem künstlerisch-Charakteristischen fafst, von dem tiefen Zwiespalt zwischen der antiken und modernen Kunstanschauung aus, den er dahin definirt, dafs nur jene auf die Darstellung des Schönen, diese dagegen auf die des *Interessanten* gerichtet sei. Andrerseits fafst er das Schöne viel weiter, als es bis dahin geschehen war, indem er es aufser in der Kunst auch in der *Natur* und der

d. h. bei ihm durch abstrakte Phantastik im Dienste des Glaubens ausfüllen zu können vermeinte.

485. Diese Kluft existirt bei Hegel nicht mehr. Sondern ihm ist Freiheit (nicht nur des Denkens, sondern überhaupt) ohne das Moment der Nothwendigkeit ebenso sehr wie Nothwendigkeit ohne das Moment der Freiheit ein Widerspruch in sich selbst. Aber in diesem Vertrauen zu der Nothwendigkeit des freien Denkens hat er so zu sagen das Denken allzusehr sich selbst überlassen. Er hat unberücksichtigt gelassen, dafs das Denken in der Sprache nur ein relativ adäquates Organ besitzt, und dafs es daher — nicht des Denkens wegen, welches unbedingt ist, sondern — der Relativität und Inkommensurabilität dieses Organs wegen nöthig ist für den Denker, in jedem Augenblick den *Gedanken*, d. h. dieses bestimmte, in das Wort eingeschlossene Denkprodukt, an dem Denken selbst, an der Idee, zu messen. Solche regulirende Thätigkeit des Denkens ist nun und kann nichts anders sein als das intuitive Element in der Spekulation, welches mit dem wesentlichen Inhalt der Erfahrung zusammenfällt. In der Spekulation ist so ein dreifacher Prozefs, der in seinen drei Momenten selber dialektischer Natur ist und sich mithin gerade dadurch als wahr erweist: die unmittelbare Intuitivität, das logisch-nothwendige Denken, was wir *Reflexion* nennen können, und die vermittelte Intuitivität: diese ist die ebenso freie wie nothwendige *Spekulation*, in welcher die Unterschiede des Erfahrens, Reflektirens und Denkens zwar nicht verschwinden oder aufgehoben werden, aber einander völlig decken.

Die Gegner Hegel's — und ihre Zahl und Verschiedenheit ist Legion — haben jenen schwachen Punkt bei Hegel sehr wohl herausgefühlt, wenn sie auch falsche Konsequenzen daraus ziehen. Wie Schelling aller *negativen Philosophie*, wozu er nicht seine eigene (erste) allein, sondern auch die ganze Hegel'sche rechnet, den Vorwurf macht, dafs die Wahrheit, welche das Resultat der blos logischen Deduction nach Kategorien sei, nicht an die Wirklichkeit hinanreiche, so beschränkt der jüngere Fichte die Philosophie lediglich auf die Aufgabe, den Geist sich selbst über die an sich seiende und nicht durch das Denken zu entdeckende Wahrheit orientiren zu machen. Er spricht dem spekulativen Erkennen, das sich als die einzige Form der Wahrheit hinstelle, die Fähigkeit ab, diese an sich seiende Wahrheit in sich zu fassen. Sondern, wo der spekulative Faden abreifse, müsse der Begriff über sich heraustreten, um ein anderes Erkenntnifselement in sich aufzunehmen. — Es liegt hierin das richtige Gefühl, dafs die Spekulation in ihrer höchsten Thätigkeit nicht der Intuivität entbehren dürfe, allerdings ausgedrückt; allein indem Fichte daraus den Schlufs zieht, es sei mithin die höchste Aufgabe der Philosophie, in das Leben überzugehen und Erfahrungswissenschaft zu werden, so zieht er das Objekt jener intuitiven Thätigkeit aus der Sphäre der Unendlichkeit in die blofse Endlichkeit herab und sinkt noch unter den Standpunkt der intellektuellen Anschauung Schelling's herab. — In ähnlicher Weife behauptet Weifse, der für uns als Aesthetiker von besonderer Wichtigkeit ist, Hegel habe die abstrakte metaphysische Form mit dem konkreten Inhalt verwechselt, da ihm die logischen Kategorien, die nur in einem Anderen und nur für Anderes Wahrheit haben — ein Einwurf, den der neueste Realismus bis zum Ueberdrufs variirt hat —, geradezu für die absolute Wahrheit gelten. Es gebe über die Methode hinaus ein durch sie nicht erschöpfter Inhalt, ein positives Mehr, das von der Hegel'schen Logik ignorirt werde. — Es ist bezeichnend, dafs dieses *Mehr* sich dann schliefslich bei allen diesen Philosophen als der persönliche Christengott entpuppt, der für das Denken ein X bleibe und nur durch das *unmittelbare Wissen*, d. h. umgekehrt durch Offenbarung zu begreifen sei. Es ist hier überall dasselbe Mifsverständnifs, die formalen Fehler in der Anwendung der dialektischen Methode — denn darauf kommt schliefslich die philosophische Sünde Hegel's hinaus — als substanzielle Mangelhaftigkeit des Princips hinzustellen. Wären diese Philosophen nicht in ihrer theosophischen Phantastik befangen, sie müfsten schon durch die blofse Thatsache, dafs sie durch den Versuch, jenen vorgeblichen Mangel zu heben, in die Glaubensphilosophie hineingetrieben werden, von der Verkehrtheit ihrer Auffassung überzeugt werden.

486. Wenn man die Geschichte der neueren philosophischen Systeme in Bezug auf das Problem, wie das Sein zum Denken sich verhalte — und dies Problem ist das Grundproblem aller Philosophie — betrachtet, so kann man darin eine Stufenfolge von Positionen hinsichtlich des Verhältnisses unterscheiden, welches das Denken zum Sein einnimmt. Im Kriticismus Kant's schon, besonders aber im subjektiven Idealismus Fichte's wird das Sein gleichsam vom Denken absorbirt, um aus ihm wieder als blofses Denkprodukt herausgesetzt zu werden. Was hier auf einseitige Weise vollzogen wird, vollzieht der objektive Idealismus Schelling's nach beiden Seiten hin, d. h. das Sein geht nicht nur in's Denken auf und über, sondern auch umgekehrt das Denken in's Sein. Dies ist das Verhältnifs der Polarisation. Immerhin aber haben beide Positionen, die des subjek-

gen, wo er eine Sphäre behandelt, der er ferner steht, in die er sich nicht der Art hineingelebt hat, dafs ihm keine Details unbekannt geblieben sind, eine Verdunkelung der Intuition bei ihm eintritt, die ihn sogleich in eine falsche Richtung bringt. Meist zwar lenkt er wieder ein und um, aber selbst dieses Umlenken ist nur durch einen gewissen Gewaltakt möglich und erscheint daher ebenfalls als Willkür. Was daher an tiefer Einsicht in das Wesen der Kunst und der Künste in seiner *Aesthetik* sich findet — und der Reichthum an echt spekulativen Gedanken und fruchtbaren Ideen ist darin wahrhaft bewundernswürdig — verdankt Hegel doch auch weniger seiner Dialektik als seiner Intuition. Aber weil diese Intuition nicht nach allen Richtungen hin gleich substanziell erscheint und wirksam ist, fehlt dem Ganzen doch die objektive, in sich abgeschlossene Nothwendigkeit eines lebendigen Organismus, abgesehen von manchen Verirrungen, wie z. B. in Hinsicht der Gliederung der Künste und in andern Punkten, die wir aufzeigen werden.

2. Grundlegung und Eintheilung der Aesthetik.

a) Allgemeiner Plan der Hegel'schen Aesthetik.

502. Was gewöhnlich bei der Hegel'schen Aesthetik[1]) zunächst in's Auge gefafst zu werden pflegt, ist dies, dafs er das Schöne, sofern es Gegenstand der Philosophie ist, nur als das Kunstschöne fasse, d. h. dafs er das Naturschöne ausschliefse. Nun definirt zwar Hegel gleich im Anfange die Aethetik als *Philosophie der Kunst* und setzt sogar hinzu, dafs „durch diesen Ausdruck sogleich das „Naturschöne ausgeschlossen werde"; allein abgesehen davon, dafs er diese Bestimmung dahin einschränkt, dafs das Kunstschöne deshalb wesentlich oder hauptsächlich Gegenstand der Aesthetik sei, weil es „höher stehe als das Naturschöne" — es stehe aber deshalb höher, weil es „die aus dem Geiste geborne und wiedergeborne „Schönheit sei" —, so braucht blos darauf hingewiesen zu werden, dafs er im ersten Theil, welcher von der Idee des Schönen überhaupt handelt, dem Naturschönen ein ganzes, nämlich das zweite von den drei Kapiteln dieses Theils, widmet, um solche Ansicht zu widerlegen. Dafs das Naturschöne aber nur als Vorstufe des Kunstschönen zu betrachten sei, dürfte wohl Niemand anzweifeln wollen.

Dies ist also kein gerechtfertigter Einwurf gegen sein System; im Gegentheil darf man sogar behaupten, dafs Hegel — nach den aphoristischen und mehr aus der poetischen Anschauung geschöpften Bemerkungen Herder's über das Naturschöne und dessen verschiedene Formen — der Erste gewesen ist, welcher das Naturschöne mit Bewufstsein als Gegenstand der philosophischen Betrachtung in die Aesthetik eingeführt hat, da es vor ihm gleichsam sich von selbst zu verstehen schien, als ob von dem Naturschönen entweder gar nicht oder nur beiläufig in der Aesthetik die Rede sein dürfe. Auch die andere Rederei von einer „Einordnung der Schönheit in den dialektischen Weltplan", als worauf es Hegel bei seiner Aesthetik besonders angekommen sei, ist eine der vom bornirten Realismus aufgebrachten Tendenz-Phrasen, welche auf eine Ironisirung des Hegel'schen Princips abzielen, aber damit nichts erreichen als die Darlegung ihrer eigenen philosophischen Impotenz. Sondern der allerdings vorhandene und in seinen Konsequenzen leider sehr gewichtvolle Fehler Hegel's beruht in etwas ganz Anderem. Nachdem er nämlich im ersten Theil ganz richtig die Idee des Schönen in ihren dreifachen Stufengang 1) als Schönheit überhaupt, 2) als objektives Dasein der Idee des Schönen in der Naturschönheit, 3) als subjektives Dasein derselben im Ideal entwickelt, hätte er nunmehr das Ideal in seiner Grundsubstanz als allgemein-menschliches Kunstbedürfnifs fassen und als solches nach seinen beiden Seiten als geschichtliches *Kulturideal* und als *Kunstideal* entwickeln müssen, woraus dann die anthropologischen und psychologischen Momente beider Seiten sich ergeben hätten, um schliefslich in der „Idee des künstlerischen Schaffens" auszumünden, welche der konkreteste Begriff, weil das Resultat der ganzen Metaphysik des Schönen, und dadurch zugleich die Basis für die Philosophie der Kunst im engeren Sinne ist. — Statt dessen verläfst er diesen durch den Begriff selbst geforderten Gang der Entwicklung, um schon im dritten Kapitel des ersten Buches, d. h. in dem Abschnitt über das *Ideal*, weil er dieses sogleich als Kunstschönes fafst, Fragen zu behandeln, die durchaus erst in den besonderen Theil, d. h. in die Philosophie der Kunst, gehören.

Der zweite Theil soll dann die „Entwicklung des Ideals zu den „besonderen Formen des „Kunstschönen" behandeln, greift also eigentlich wieder auf Früheres zurück. Hier werden in den drei Abschnitten die *symbolische Kunstform*, die *klassische Kunstform* und die *romantische Kunstform* betrachtet. Der Ausdruck *Kunstform* ist nicht glücklich gewählt; es mufste, da hier von etwas Objektivem die Rede ist, nämlich von demNaturdasein des geschichtlichen Kulturideals, *Anschauungsform* heifsen. Die Folge davon ist, dafs Hegel den Be-

[1]) *Vorlesungen über Aesthetik*, herausgegeben von Hotho. 3 Bände. Berlin 1849. (Duncker & Humblot.)

griff einmal in dem einen, substanziellen, sodann in dem andern, formalen, Sinne nimmt. So betrachtet er in der symbolischen Kunstform 1) die unbewufste Symbolik, 2) die Symbolik der Erhabenheit, 3) die bewufste Symbolik der vergleichenden Kunstform — wo jedes einfache Eintheilungsprincip fehlt. Denn die *Kunstform* ist, wie sie hier überhaupt zu fassen wäre, nur unbewufst, d. h. nur substanziell in der Kulturgeschichte vorhanden, und wenn sich damit die Kunst verbindet, wie in der Religion, wo sie als Dienerin erscheint, so ist diese Verbindung hier eine gar nicht in Frage kommende. Es ist allenfalls, um ein Beispiel anzuführen, möglich, die im ersten Kapitel dieses Abschnitts behandelten Gegenstände, wie die *Religion Zoroaster's*, den *ägyptischen Thierdienst* u. s. f. mit denen im zweiten Kapitel behandelten der *Indischen Poesie*, der *christlichen Mystik* u. s. f. zu parallelisiren, nimmermehr aber mit denen des dritten, welche wirkliche Kunstformen im engeren Sinne, und zwar wesentlich poetische, enthält, wie *Fabel, Räthsel, Metapher*, das *Lehrgedicht*, das *alte Epigramm* u. s. f. — Hier fehlt also die innere organische Verknüpfung. Dennoch enthält gerade dieser Theil, der sich bis weit in den zweiten Band hinein erstreckt, ein aufserordentlich reiches Material von tiefen, aus der Kulturgeschichte geschöpften Anschauungen über die genetische Entwicklung des allgemein-menschlichen Kulturideals. — Der dritte Theil behandelt dann das „System der einzelnen Künste“ selbst, so dafs eigentlich Das, was man speciell unter Kunstphilosophie versteht, nämlich die Entwicklung der Elemente der künstlerischen Anschauung und die Grundformen der schaffenden Phantasie, nicht mehr in Frage kommt, da es bereits im ersten Theil vorweg genommen ist, während vielmehr hier seine Stelle wäre. Hegel giebt den Inhalt der drei Theile seiner Aesthetik am Anfange des dritten[1]) selbst folgendermaafsen an: Der erste betreffe „den allgemeinen Begriff und die Wirklichkeit „des Schönen in Natur und Kunst: das wahre Schöne und die wahre „Kunst, das Ideal in der noch unentwickelten Einheit seiner Grund„bestimmungen, unabhängig von seinem besonderen Inhalt und sei„nen unterschiedenen Erscheinungsweisen“ (allein was heifst *Kunst* unabhängig von besonderem Inhalt und vom Unterschied der Erscheinungsweise? das ist ein leerer Begriff). — „Diese in sich gediegene „Einheit des Kunstschönen entfaltete sich“ (im zweiten Theil) „in „sich selbst zu einer Totalität von Kunstformen, deren Bestimmt„heit zugleich eine Bestimmtheit des Inhalts war, welchen der

[1]) *Aesthetik* II. S. 243.

„Kunstgeist aus sich selbst zu einem in sich gegliederten Sy„stem schöner Weltanschauungen des Göttlichen und Mensch„lichen hervorzubilden hatte. Was diesen beiden Sphären noch „fehlt, ist die Wirklichkeit im Element des Aeufserlichen sel„ber“ ... und so ist drittens „noch der Kreis des im Element des „Sinnlichen sich verwirklichenden Kunstwerks zu überschauen.“

Auf diesem letzten Standpunkt also, der gegen den ersten (allgemeinen) und zweiten (besonderen) als der individuelle bezeichnet werden kann, sollte eigentlich überhaupt erst von *Kunst* die Rede sein. Dafs Hegel diesen Ausdruck auch für den allgemeinen (anthropologischen) und besonderen (kulturgeschichtlichen) Begriff des Ideals anticipirt, giebt von vorn herein seiner Betrachtung eine zweideutige Wendung und verleitet ihn oft zur Verwechslung der verschiedenen Seiten. Bei ihm ist so alles *Kunst:* das kulturgeschichtliche Ideal, die schöne Anschauung, der Spieltrieb, der Trieb des Gestaltens und dann auch Das, was man specifisch unter „Kunst“ versteht. Dieser Mangel an strenger Unterscheidung der verschiedenen Seiten und Momente des Schönen breitet über das Ganze seiner Aesthetik einen Schleier der Unsicherheit und Zufälligkeit, welcher nicht blos äufserlich für den Leser vorhanden ist, sondern, wie wir sagen müssen, ihm selber oft die Wahrheit verhüllt; was sich namentlich 1) in der mangelhaften Eintheilung überhaupt, 2) darin erkennen läfst, dafs bei ihm von einer metaphysischen Entwicklung der ästhetischen Grundbegriffe, z. B. was *schön, erhaben, anmuthig, reizend*; was *häfslich* u. s. f. sei, eigentlich — im Zusammenhange wenigstens — gar nicht die Rede ist.

503. Das „System der einzelnen Künste“, welches wir unten noch näher betrachten werden, entspricht nun genau, aber nicht ohne bedenklichen Zwang, jener im zweiten Theil gegebenen Eintheilung der *Kunstformen* in symbolische, klassische und romantische —; Ausdrücke, die durchaus unadäquat gegen den dadurch gesetzten Inhalt sind, abgesehen davon, dafs auch bei ihnen ein einfaches Eintheilungsprincip fehlt. Hier wird nun die Verwirrung geradezu zum Widerspruch mit sich selbst. Denn sofern es nur drei kulturgeschichtliche Kunstformen giebt, nämlich eben die symbolische, die klassische und die romantische, müssen sich auch die Künste diesem Stufengang unterordnen: so wird die Architektur wesentlich *symbolische*, die Plastik wesentlich *klassische* Kunstform, während Malerei, Musik und Poesie zusammen der *romantischen* anheimfallen. Streng genommen dürfte es so nur orientalische Baukunst, nur griechische Plastik, nur christliche Ma-

lerei, Musik und Poesie geben, während Hegel selbstverständlich doch auch klassische und romantische Architektur und umgekehrt orientalische und klassische Poesie behandelt. Dieser Widerspruch deutet zu sichtbar auf einen organischen Fehler im System selbst, als dafs darüber noch ein Zweifel obwalten könnte. Dennoch liegt — um ihm nicht Unrecht zu thun — darin das Wahre, dafs zwar nicht die Architektur im Orientalismus, die Plastik im Hellenismus, die Malerei u. s. f. im Christianismus, sondern umgekehrt die orientalische Kunst in der Architektur, die griechische in der Plastik, die christliche in der Malerei kulminirte. Man kann dies auch so ausdrücken, dafs die orientalische Kunst wesentlich auf architektonischer Anschauung, die griechische auf plastischer, die christliche auf malerischer basire, so dafs auch die anderen Kunstgattungen, z. B. die Plastik und Malerei, im Orient einen wesentlich *architektonischen*, die Architektur, Malerei, Poesie u. s. f. in der Antike einen wesentlich *plastischen*, alle Künste aber in der christlichen Zeit einen wesentlich *malerischen* Charakter haben; wobei freilich die Ausdrücke *architektonisch, plastisch, malerisch* in einem viel weiteren als dem gewöhnlichen Sinne genommen sind. Schiller, der nur die antike und die moderne Poesie im Auge hatte, bezeichnete diesen Gegensatz mit *naiv* und *sentimental*, was wir hier als plastisch und malerisch ausdrückten. Der Sinn ist aber offenbar derselbe, und auch Hegel meint im Grunde nichts Anderes. —

Ein Punkt ist hiebei noch zu erwähnen, der für seine ästhetische Anschauung charakteristisch und auch an sich von grofser Bedeutung ist. Man hat ihm vorgeworfen, dafs er als die höchste Spitze aller Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung das antike Ideal betrachte, zu welchem die symbolische Kunstform nur hinleite, während die romantische bereits darüber hinausgehe. Hegel drückt dies kurz so aus: „Die Idee kann in einem dreifachen Verhältnifs „zu ihrer Gestalt im Gebiet der Kunst stehen.“ Diese drei Verhältnisse sind eben die symbolische, klassische und romantische Kunstform und „bestehen im Erstreben, Erreichen und Ueber„schreiten des Ideals, als der wahren Idee der Schönheit“ [1]). Aber es liegt auch hierin das Wahre, dafs, wenn man unter *Schönheit* die völlige gleichwerthige Durchdringung von Geist und Natur, von Idee und Form, d. h. die absolute Harmonie von Seele und Gestalt, ohne Ueberwiegen, sei es des Stofflichen (wie im Orient),

[1]) Einleitung S. 103. 104.

sei es des Geistigen (wie im Christenthum), versteht, offenbar diese Stufe der absoluten Schönheit nur in der hellenischen Plastik erreicht ist. Von da ab beginnt der Geist das Uebergewicht zu gewinnen, so dafs von einem Gleichgewicht der beiden Momente. also auch von einer *höchsten Schönheit* nicht mehr die Rede ist [1]). Lessing's Axiom, „die Kunst habe keinen andern Zweck als die „Schönheit“, ist deshalb ein blofser Anachronismus und nur dadurch zu erklären, dafs er überhaupt alle Kunst, namentlich die Malerei, lediglich unter dem Gesichtspunkt der Plastik betrachtete. Von diesem Anachronismus hat man sich bis zu den Schlegel's herab, die als Aufgabe der modernen Kunst das *Interessante*, d. h. den charakteristischen Ausdruck, hinstellten, nicht frei machen können. Ja, er spukt auch noch in Schleiermacher, Weifse, Solger und in andern theosophischen und theosophistischen Aesthetikern nach, die ihn freilich mit der platonischen Idee in Verbindung brachten.

Dies wäre im Allgemeinen über die Gesammtanlage der Hegelschen Aesthetik zu sagen; wir haben nun noch einige Punkte der besonderen Disposition zu betrachten.

b) Verhältnifs der Kunst zur Religion und Philosophie.

504. Es ist oben gezeigt, dafs Hegel im ersten Buch in ganz korrekter Weise die drei Stufen des Schönen, nämlich des *Begriffs der Schönheit überhaupt*, sodann des *Naturschönen* und des *Ideals* behandelt; andrerseits aber ist nicht zu leugnen, dafs er die ziemlich umfangreiche Einleitung dazu benutzt, den Begriff der Kunst vorweg in Betracht zu ziehen, von der Voraussetzung ausgehend, dafs die Aesthetik wesentlich *Philosophie der Kunst* und das Schöne, welches sie zu behandeln habe, vornehmlich, wenn nicht ausschliefslich das *Kunstschöne* sei. Es steht also in gewisser Beziehung im Widerspruch dazu, dafs er trotzdem dem Naturschönen ein ganzes Kapital widmet, während er in der Einleitung bemerkt, man fühle sich „bei der Naturschönheit zu sehr im Unbe„stimmten und ohne Kriterium, und deshalb würde eine Zusammen„stellung der Reiche der Natur unter dem Gesichtspunkt der Schön„heit zu wenig Interesse darbieten.“ Indem er nun aber einmal die Aesthetik speciell als „Philosophie der Kunst“ definirt, schien es allerdings geboten, den Begriff der *Kunst* in ganz allgemeinem Sinne, nämlich zunächst hinsichtlich seines Werthes überhaupt als eines philosophischen Objekts, in Betracht zu ziehen. Und so stofsen

[1]) Vergl. oben S. 257 ff.

Hegel in seinem fortwährenden Drange zum Konkreten diesen Begriff des Kunstschönen nicht so allgemein, d. h. rein anthropologisch, faſst, sondern sogleich in dem Sinne des *künstlerisch-Schönen*. Dies leitet ihn dann im folgenden Kapitel sofort in eine falsche Richtung.

c) Das Kunstschöne als Ideal und seine Entwicklung zu besonderen Formen.

511. Hegel betrachtet nämlich hier 1. das Ideal als solches, 2. die Bestimmtheit desselben als Kunstwerk, 3. die hervorbringende Subjektivität des Künstlers. Die ersten beiden Themata entsprechen dem unter diesen Ueberschriften dargelegten Inhalt sehr wenig. Strenggenommen ist in dem ersten weder von dem *Ideal als solchem*, noch in dem zweiten von dem *Kunstwerk* die Rede, sondern es sind interessante, mit vielen Beispielen unterstützte Betrachtungen über Elementarfragen der Kunst verschienenster Art. Von eigentlich philosophischer Entwicklung ist dabei wenig die Rede. Was den dritten Punkt betrifft, so ist zwar, was er über *Genie*, *Talent*, *Phantasie* u. s. f., sowie überhaupt über das Wesen und die Natur der künstlerischen Thätigkeit sagt, von groſser Tiefe und oft frappanter Feinheit, aber das Ganze gehört gar nicht hieher. Indem er nun zum zweiten Theil, nämlich der „Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunst„schönen“ übergeht, läſst er das Künstlerische wieder ganz fallen, um das Kunstschöne lediglich im anthropologischen Sinne zu nehmen, d. h. als Kunstanschauung schlechthin und wie es sich in den geschichtlichen Kulturvölkern zu bestimmten Lebensformen konkrescirt. Dieses zweite Buch nimmt einen unverhältniſsmäſsig groſsen Raum ein; das Geschichtliche spielt darin eine so vorwiegende Rolle, daſs es eigentlich über die Grenzen einer Aesthetik hinausgeht. Später ist es dann besonders Carriere gewesen[1]), welcher die von Hegel hier ausgesprochenen Gedanken weiter entwickelt und detaillirt hat. An sich ist die Betrachtung sehr interessant, für die Aesthetik aber ist sie nur nach ihren Hauptmomenten zu verwerthen. Der Grundfehler in diesem ganzen Abschnitt ist der, daſs Hegel, ebenso wie den Begriff des *Kunstschönen*, so hier auch den der *Kunstform* in dem doppelten Sinne als Form der schönen Anschauung und als Form der künstlerischen Production nimmt.

[1]) In seinem mehrbändigen Werke: *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit.*

Der Unterschied zwischen Unbewuſstsein und Bewuſstsein darin ist ein unadäquater, weil er ganz verschiedene Sphären bezeichnet. Dieser Mangel an systematischer Gliederung verleiht auch diesem Theil das Gepräge einer Willkür, die oft peinlich berührt. Dabei entwickelt er namentlich in den Abschnitten über die *klassische Kunstform* und deren Auflösung, über das *Ritterthum* u. s. f. eine Fülle von Gedanken und weiſs sie in einer so wahrhaft klassischen Sprache vorzutragen, daſs man unwiderstehlich davon gefesselt wird.

4. System der einzelnen Künste.

512. Eine Bemerkung am Schluſs des zweiten Theils[1]) giebt einen deutlichen Aufschluſs über den eigenthümlichen Standpunkt, den Hegel der Kunst gegenüber hinsichtlich ihres Inhalts und ihrer Bestimmung einnimmt. Er sagt nämlich: „Der Gehalt ist es, der, „wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst, entscheidet. „Die Kunst, ihrem Begriff nach, hat nichts Anderes zu ihrem Be„ruf, als das in sich selbst Gehaltvolle zu adäquater, sinnlicher „Gegenwart herauszustellen, und die Philosophie der Kunst muſs es „sich deshalb zu ihrem Hauptgeschäft machen, was dies Gehaltvolle „und seine schöne Erscheinungsweise ist, denkend zu begreifen“.

Allein diese Accentuirung des Gehalts kann leicht zu Forderungen führen — z. B. in der Historienmalerei —, welche den Schwerpunkt, statt in das allgemein-menschlich-Charakteristische, in das specifisch Ideelle verlegen; Forderungen, bei denen ganze Gebiete der künstlerischen Darstellung, z. B. das Stilleben, die Thiermalerei u. s. f. eigentlich ganz ausgeschlossen werden müſsten. Diese Hervorhebung des ideell Gehaltvollen, gegen welche der Herbart'sche Formalismus das entgegengesetzte Extrem bildet, entspringt bei Hegel wesentlich aus der vorherrschend geschichtlichen Betrachtung des Kunstschönen, als der substanziellen Anschauung des Schönen und der Gestaltung derselben in Form eines Kulturelements, und lenkt seinen Blick von dem näheren Eindringen in die geheime Werkstätte der künstlerischen Thätigkeit selbst ab. So betrachtet er die Künste in ihren verschiedenen Gestaltungsformen mehr im Sinne gegebener realer Sphären statt in ihrer Beziehung auf den schaffenden Künstler selbst, d. h. als Produkte künstlerischer Thätigkeit. So ist es auch erklärlich, warum er die Elemente der künstlerischen Thätigkeit, statt hier am Anfang des dritten Theils, be-

[1]) *Aesthetik* II. S. 240.

schaftsmalerei — als ob es sich darin lediglich um eine veduten- oder stilllebenartige Auffassung der Natur handele — *objektiv*, das Stillleben dagegen *subjektiv*, weil er nie das künstlerisch schaffende Subjekt, welches sich — seine Idee — objektivirt, sondern nur das anschauende Subjekt im Auge hat. Für ihn sind alle solche Dinge, wie Landschaften, Häuser, Fruchtstücke ebenso gegebene Dinge wie Steine und Pflanzen; wozu also noch darüber nachdenken, wie sie entstanden sind, oder was sie etwa nach der Seite ihres Geschaffenseins bedeuten?

c) Eine „noch viel höhere Stufe offenbare die Thiermalerei „und die Thierbildhauerei“ [1]), aber was er darüber sagt, ist ebenso dürftig wie einseitig und z. B. ohne Ahnung des Unterschiedes zwischen der plastischen und malerischen Darstellung des Thieres. Es liegt eine gewisse Unverschämtheit darin, im Jahre 1859[2]) dergleichen wieder abdrucken zu lassen, nachdem bereits zwölf Jahre früher die ersten beiden Bände Vischer's und zwei Jahre zuvor die letzten beiden herausgekommen waren — von Hegel und Weifse ganz zu schweigen. Solch geistiger Cynismus, der sich für das Centrum der Welt hält und alles Andere unbesehen für Unsinn erklärt, mufs nothwendig in die kläglichste Unwissenheit und Borniertheit sich verrennen.

d) Wie er die Thierbildhauerei mit der Thiermalerei in einen Topf wirft, so konfundirt er nun auch die Darstellungsweisen der menschlichen Gestalt in der Historienmalerei und Skulptur. Er spricht dabei von *Grazie*, citirt Winckelmann, von *Charakter*, und hier ist denn eine Art Andeutung über den Unterschied der beiden Künste, nämlich dafs erstere Eigenschaft hauptsächlich der Skulptur, letztere der Malerei zufalle [3]). Dann kommt eine lange Erörterung über den *Laokoon*, in einer Weise behandelt, als sei alle Aesthetik seit Goethe gar nicht vorhanden. Aber auch hier tauchen mitunter gesunde Gedanken auf, ja selbst solche, die sich die idealistische Aesthetik ad notam nehmen könnte, z. B. wenn er ein Gewicht darauf legt, dafs die Historienmalerei nicht sowohl auf geschichtliche Bedeutsamkeit der Motive, welche „in der Wichtigkeit „der Folgen für die wirkliche Welt“ liege [4]), sondern auf die innere Bedeutsamkeit, d. h. „auf die Tiefe der Einsicht in die Idee der „Menschheit“ zu reflektiren habe. „Eine für die Geschichte höchst „bedeutende Handlung kann an innerer Bedeutsamkeit eine sehr all-

[1]) S. 259. 259. — [2]) Die Vorrede zu dieser Ausgabe, von Schopenhauer selbst geschrieben, datirt: Frankfurt a. M. im September 1859. — [3]) S. 267. — [4]) S. 272.

„tägliche und gemeine sein“ — und dann eignet sie sich nicht für die Kunst — „und umgekehrt kann eine Scene aus dem alltäglichen „Leben von grofser innerer Bedeutsamkeit sein, wenn in ihr menschliches Thun und Wollen, bis auf die verborgensten Falten, in „einem hellen und deutlichen Lichte erscheinen.“ Er will also in der Kunst — und mit Recht — überall auf das Allgemein-Menschliche den Accent gelegt wissen.

d) Zur Poesie gelangt er durch eine Erörterung der Unterschiede zwischen Idee und Begriff, deren Anwendung auf die Kunst ihn zur Verwerfung oder wenigstens Beschränkung der Allegorie führt. Ganz verwirft er sie — und theilweise mit Recht — in der bildenden Kunst, für zulässig erklärt er sie in der Poesie. — *Poesie* ist ihm „Darstellung der Idee der Menschheit“ [1]). Diese könne nun entweder „so ausgeführt werden, dafs der Dargestellte auch „der Darstellende ist: dies geschieht in der lyrischen Poesie“ ... „In der Romanze drückt der Darstellende seinen eignen Zustand „noch durch Ton und Haltung des Ganzen in etwas aus; viel objektiver als das Lied hat sie daher noch etwas Subjektives, dieses „verschwindet schon mehr im Idyll, noch viel mehr im Roman, „fast ganz im eigentlichen Epos und bis auf die letzte Spur endlich im Drama, welches die objektivste und in mehr als einer „Hinsicht vollkommenste Gattung der Poesie ist.“ Mit solchen quantitativen Bestimmungen wie *etwas, schon mehr, noch mehr, fast ganz, gänzlich* glaubt so Schopenhauer das Wesen der Gattungen der Poesie bestimmen zu können. Alles, was er dann zur Erläuterung hinzufügt, ist blos empirisch, er führt Beispiele an, erläutert sie u. s. f. — „Als der Gipfel der Dichtkunst“ ist endlich das Trauerspiel anzusehen. „Es ist für das Ganze unsrer gesammten Betrachtung „sehr bedeutsam, dafs der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ist, dafs „der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph „der Bosheit“ — welcher beiläufig ganz untragisch ist, wie schon Aristoteles hervorgehoben hat —, „die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen „uns hier vorgeführt werden: denn hierin liegt ein bedeutsamer „Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins.“ ... „Hingegen beruht die Forderung der sogenannten poetischen Gerechtigkeit auf gänzlichem Verkennen des Wesens des „Trauerspiels, ja selbst des Wesens der Welt“ ... Das sei eine

[1]) S. 293. Die Welt als Wille u. Vorstellung, Schopenhauer. III. Edit. 1859. Bd. I.

„platte, optimistische“ (ist die pessimistische besser?), „protestan-„tisch-rationalistische oder eigentlich jüdische (!) Weltansicht ... „Was der Held abbüfst, ist nicht seine Partikularsünde, sondern „die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst“ [1]). — Wir führen diese Ansicht als charakteristisch für Schopenhauer nur an, ohne weiter darauf uns einzulassen.

e) Endlich kommt er auch zur Musik, die also, sofern das Drama die höchste Kunst sein soll, aus dieser Stufenfolge der Objektivation des Willens ganz herausfällt. Er bemerkt ganz naiv, dafs „im systematischen Zusammenhang seiner Darstellung gar keine „Stelle passend für sie war“: dennoch sei sie „eine grofse und über-„aus herrliche Kunst“ — desto schlimmer für den *systematischen Zusammenhang* ... „Ihre Befriedigung“ — dies scheint er auch gegen Herbart zu bemerken — „sei mehr als die wir beim richtigen Auf-„gehen eines Rechenexempels empfinden.“ [2]). — Da allen Künsten der Charakter eigen ist, sich zur Welt wie „Darstellung zum Dar-„gestellten zu verhalten, so könne man schon aus Analogie schliefsen, „dafs es sich mit der Musik ebenso verhalte.“ Bisher sei aber diese Beziehung zur Welt zu entdecken Niemand gelungen. Er aber (Schopenhauer) „indem er seinen Geist dem Eindruck der Tonkunst „gänzlich hingegeben und dann wieder zur Reflexion und zu dem „in gegenwärtiger Schrift dargelegten Gange zurückkehrte“, habe einen „ihm selbst ganz genügenden und auch wohl dem Leser ein-„leuchtenden Aufschlufs erhalten.“ Das Kurze von diesem *Aufschlufs*, der also als innere Offenbarung keiner weiteren Rechtfertigung bedarf, ist dies: „Die Musik unterscheidet sich von den übrigen „Künsten dadurch, dafs sie die Ideen ganz übergeht und deshalb „auch dann bestände, wenn die übrige Welt gar nicht wäre“ (!), sie ist „also keineswegs, gleich den andern Künsten, Abbild von Ideen, „sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektität auch „die Ideen sind“, d. h. sie steht mit den Ideen in gleicher Linie. „Die andern Künste reden nur vom Schatten, sie vom Wesen.“ Es „herrscht nun ein Parallelismus zwischen den Ideen und der Musik“ (nämlich weil sie auf gleicher Linie stehen). In dem Grundbafs erkennt er „die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens „wieder, die unorganische Natur, die Masse der Planeten ... Zwi-„schen dem Basse und der leitenden, die Melodie singenden Stimme „sei die gesammte Reihenfolge der Ideen wiederzuerkennen ... Die „dem Bafs näher stehenden sind die niedrigeren Stufen, die noch

[1]) S. 298 ff. — [2]) S. 302.

„unorganischen, die höher liegenden repräsentiren die Pflanzen- und „Thierwelt“. ... In der „Melodie, in der hohen, singenden, das Ganze „leitenden Hauptstimme, ist die höchste Stufe, das besonnene Leben „und Streben des Menschen zu erkennen“ [1]). Schopenhauer hat sogar die Kühnheit, diese Phantasterei, welche später von Herrn Richard Wagener dann weiter variirt worden ist, bis in die Differenzen von Moll und Dur, Allegro, Adagio u. s. f. zu verfolgen, wohin wir ihn indefs nicht begleiten wollen [2]). Auch dies ist, wie wir noch bemerken wollen, die Schattenseite des empirischen Denkens — denn Empirismus bleibt es immer, ob der Inhalt der äusseren oder einer vorgeblichen inneren Erfahrung, d. h. der abstrakten Intuition, entnommen wird —, dafs es einerseits, mit Voraussetzungen behaftet, Vorstellungen bestimmten Inhalts als gegebene aufnimmt, um sie zu *bearbeiten* und sie so zum Hülfsmittel für willkürliche Reflexionen zu machen, andrerseits in leere Phantasiegebilde sich verrennt, weil solchem Denken eben der wahrhaft reale, d. h. sich vor dem spekulativen Denken als real erweisende Inhalt als konkrete Basis mangelt.

Dennoch hat dieser Realismus Schopenhauer's eine Seite, die ihn in seinem Gegensatz zum Idealismus der philosophischen Berücksichtigung mehr empfiehlt, als den in der Form des abstrakten Formalismus auftretenden Realismus Herbart's. Schopenhauer's Aesthetik ist zwar eigentlich im strengen Sinne keine Philosophie, weil ihr jede Begründung nicht nur hinsichtlich des Princips selbst, sondern auch hinsichtlich der Anwendung desselben auf die Entwicklung des substanziellen Inhalts der Idee abgeht. Aber das Element der Intuition, obschon in seiner abstrakten Unmittelbarkeit philosophisch werthlos, hat doch die relativ grofse Bedeutung für die wahre philosophische Methode, dafs es, als nothwendiges Suppeditiv und Regulativ der Spekulation, dieser einzuverleiben ist, wenn sie ihren der Phantastik der abstrakten Intuition entgegengesetzten Charakter subjektiver Willkürlichkeit abthun und zur wahrhaft konkreten, d. h. beide Elemente des Denkens in sich organisch verbindenden Spekulation werden soll. In diesem Sinne sind Spekulation und Intuition, ohnehin sprachlich verwandt [3]), auch in philosophischem Sinne identisch.

[1]) S. 305. 306. — In der „Neuen Zeitschrift für Musik“ hat es, nachdem Brendel in seinen *Anregungen* die Phantastereien Schopenhauer's illustrirt hatte, sogar ein Fachmann für nöthig erachtet, dieselben als aus Mangel an Sachkenntnifs entsprungen dazulegen. — [3]) S. darüber S. 65, Anm. 2.

Auswählens aus einer Summe von Verschiedenheiten derselben allgemeinen Gattung, unter der einzigen Erwägung, daſs das Gewählte möglichst zwischen den Extremen die Mitte halte. Was Fechner betrifft, so gehört er zu denjenigen eifrigen Männern der Wissenschaft, welche der Ansicht sind, daſs man zur Beschäftigung mit der Naturphilosophie einige Kenntnisse der realen Natur, zu der mit der Philosophie des Rechts einige juridische Kenntnisse u. s. f. brauche, daſs aber zu einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Aesthetik eine Kenntniſs des realen Kunstgebiets und namentlich eine historische Kenntniſs über die Entwicklung der Kunst durchaus nicht erforderlich sei. — In Wahrheit hat das Herbart'sche Princip weder mit dem Wesen der Naturschönheit als Ausdrucks organischer Lebensthätigkeit, noch mit dem der Kunstschönheit als Ausdrucks von Ideen das Geringste zu thun: was die Herbartianer *Aesthetik* nennen, geht auf alles Andère, nur nicht auf Das hinaus, was diese Wissenschaft eigentlich bezweckt, nämlich das innere Wesen, d. h. das Leben der Schönheit zu ergründen, weil eben die Schönheit für sie lediglich etwas formal Aeuſserliches ist. *

Was Schopenhauer betrifft, so hat seine Philosophie lange Zeit das Schicksal gehabt, gleichsam auf einer wüsten Insel zu vegetiren. Wenn man E. v. Hartmann, der zwar von ihm aus-, aber doch wesentlich über ihn hinausgegangen, abrechnet, so kann man eigentlich nur zwei oder drei Schüler von ihm anführen: Frauenstedt, Asher und Bahnsen. Der erstere hat ein kleines Buch *Aesthetische Fragen* (Dessau 1833) geschrieben. Es herrscht darin das Ignoriren gegen die Leistungen des Idealismus wie in Schopenhauer, aber auch die unphilosophische Weise empirischen Räsonnirens und — leider — eine noch grössere, oft bis zur Trivialität gehende Einseitigkeit der Auffassung. Frauenstedt ist ein Abklatsch von Schopenhauer ohne die zwar barocke, aber doch genial angelegte Originalität des frankfurter Philosophen. — Auſserdem ist etwa noch Richard Wagner zu erwähnen, der in einzelnen Schriften, z. B. über *Beethoven*, die Schopenhauer'schen Hallucinationen über Musik auf seine Weise — d. h. mit viel Selbstgenügsamkeit und noch mehr Mangel an philosophischer Vorbildung — zu verwerthen gesucht hat.

561. Eine besondere Stellung nimmt der neueste Vertreter des Realismus in der Aesthetik, J. H. v. Kirchmann, ein. Hier tritt nun der Empirismus in der unverhüllten Form eines fast abstoſsenden Materialismus auf; es ist die äuſserste Konsequenz der Opposition gegen die idealistische Richtung, welche mit der Spekulation auch die Intuition im Denken gründlich ausrottet. Kirchmann hat eine zweibändige *Aesthetik auf realistischer Grundlage* (Berlin 1868) geschrieben, deren *Eigenthümlichkeit*, wie es in der Vorrede heiſst, darin besteht, daſs darin „das Princip der Beobachtung, was im „Gebiet der Natur seit drei Jahrhunderten mit so glänzenden Er„folgen angewendet worden, auch auf das Gebiet des Schönen aus„gedehnt“ sei. Er erkennt an, daſs „Idealismus und Realismus die „beiden groſsen Gegensätze seien, in denen sich die Philosophie seit „ihrem Bestehen bewegt; alle anderen seien nur Modificationen „jener“. Von einer Versöhnung beider hat er also keine Ahnung, sondern Einseitigkeit sei einmal nothwendiges Erbübel alles Philosophirens: entweder Idealist oder Realist müsse man sein, und er sei Realist. Das ist wenigstens eine offene Sprache. Aber wie kläglich sieht es mit diesem Realismus aus, der uns bis hinter den bornirtesten Sensualismus des 17ten und 18ten Jahrhunderts zurückwirft. „Der Idealismus läſst *nur* das Denken oder die Vernunft „als die Quelle der Wahrheit zu“, sagt Hr. von Kirchmann. Als wahrer Gegensatz müſste also der *Realismus* auf die Unvernunft und die Gedankenlosigkeit als seine Quelle zurückgehen, und in der That, indem v. Kirchmann als die Quelle des Realismus *nur* die Sinnes- und Selbstwahrnehmung anerkennt, wird diese Sinneswahrnehmung, als ohne Denken operirend, zur bloſsen Gedankenlosigkeit. Das Thier könnte daher fast ebenso gut Philosophie treiben wie Herr von Kirchmann.

So weit ist heute also die Philosophie gekommen, d. h. zurückgekommen, daſs sie ihr Edelstes und Reinstes, was sie besitzt, den Gedanken, zu einem bloſsen Handwerkszeug herabwürdigt; denn, sagt Hr. v. Kirchmann, „das Denken ist dem Realismus nur ein „Mittel, das Wahrgenommene zu reinigen und das Allgemeine daraus „auszusondern“. Dies ist die praktische Konsequenz der Herbartschen „Bearbeitung der Begriffe“. Was von einer Aesthetik zu halten sei, die auf solcher Grundlage aufgebaut wird, kann man von vorn herein sich vorstellen. Das Ganze ist ein Konglomerat von halb verstandenen und ganz miſsverstandenen, dabei zusammenhangslos aufeinander gehäuften Gedanken aus allen Systemen und Aesthetikern. v. Kirchmann hat viel, aber sehr flüchtig gelesen, und das aus dem Gelesenen Gewonnene unorganisch verbunden. Er geht dabei so klug zu Werke, die Gedankenresultate der idealistischen Aesthetik bestens zu acceptiren und, von jeder Spur ihrer Herkunft aus dem Denken gereinigt, realistisch zu verwerthen, so daſs es den Anschein

gewinnt, als habe er sie durch den Realismus gewonnen. Dieser Realismus oder richtiger: bornirte Materialismus ist aber, als vollkommen impotent, überhaupt gar nicht fähig, zu Gedankenresultaten zu kommen. Ohne die ihn umgebende nährende Speise des Idealismus würde er wie auf einer wüsten Insel rein verhungern. Daſs er dafür dem Idealismus realistische Fuſstritte giebt, erinnert stark an die Fabel vom *sterbenden Löwen,* ist aber selbstverständliche Konsequenz seines Princips. Von einer Entwicklung ist in dieser Aesthetik keine Spur: die Diction bewegt sich in Definitionen und Behauptungen. Wie kritiklos — nein, dies ist zu wenig gesagt — wie nachlässig die Art der Darstellung ist, davon nur ein Beispiel. S. 41 heiſst es: „Es können sechs Künste aufgestellt werden. (*Können* — solche Kategorien bilden die Logik v. Kirchmann's): „die landschaftliche Kunst (Gartenkunst), die Baukunst, die „Plastik (einschlieſslich der Pantomime und schönen Tanzkunst), „die Tonkunst und die Dichtkunst". Wie, sechs? das sind ja nur fünf! Die Malerei ist — vergessen (!). Auf der folgenden Seite wird dann hinter der Plastik doch die Malerei erwähnt (Im Druckfehlerverzeichniſs ist davon nicht die Rede). Als Kuriosa und zugleich als Charakteristik der Kunsttheorie sowie der Logik von Kirchmann's mögen hier ein paar Beispiele stehen, da wir uns auf den sonstigen Inhalt in ernsthafter Weise nicht wohl einlassen können. Zuerst was sein Eintheilungsprincip der Künste oder vielmehr, da er die Unterscheidung der Künste gar nicht für wesentlich hält, der Kunstwerke betrifft, so bemerkt er[1]): „Das gewöhnliche Ver„fahren geht von den Unterschieden der besonderen Künste aus „und sucht dann innerhalb einer jeden aus dem Inhalt weitere „Eintheilungen zu begründen, welche indeſs die wahren Gesichts„punkte oft verfehlen. Eine naturgemäſse Eintheilung der Kunst„werke wird den Besonderungen der wesentlichsten Bestimmungen „des Schönen zu folgen haben" ... d. h. „von dem Unterschiede „des Handlungsbildes und Stimmungsbildes ausgehen müs„sen. Die weitere Eintheilung beruht dann auf dem Inhalt, je nach„dem er ein erhabener oder einfach-schöner ist. Letzterer son„dert sich wieder zum Einfach-Schönen im engeren Sinne „und zum Komischen. Eine letzte Eintheilung nimmt ihren Thei„lungsgrund von den Unterschieden der Idealisirung; die Kunst„werke sind danach idealschöne oder naturalistischschöne, „formschöne oder geistigschöne, klassischschöne oder

[1]) *Aesthetik.* Bd. II. S. 174.

Laokoon

„symbolischschöne" ... „Die Eintheilung der Kunstwerke nach „den besonderen Künsten erscheint als eine blos äuſserliche, welche „blos vom Material hergenommen ist", und damit geht er dann tapfer auf die Künste los. Es wird so zu sagen Alles in die Pfanne gehauen, mit drakonischer Strenge z. B. dekretirt, daſs „die Malerei „dieselben Stoffe wie die Dichtung darzustellen vermöge[1]) und Aehnliches, wobei sich der selige Lessing im Grabe umdrehen muſs.

Lessing 轉身墓中

562. Das zweite Beispiel entnehmen wir seinem Capitel über „die „Geschichte des Schönen"[2]). Er glaubt hier zunächst von „der Ge„schichte überhaupt und ihren Gesetzen" reden zu müssen, und man ist dann natürlich gespannt auf solche der materialistischen Betrachtung der Geschichte enstammenden *Gesetze.* Da zeigt es sich denn, daſs „das groſse Gebiet der Geschichte sich aus sechs kleineren „Gebieten zusammensetzt", von denen das erste das *Wissen,* das zweite die *Güter,* (die materiellen natürlich, es wird ausdrücklich das volkswirthschaftliche Kapital angeführt), das dritte (eine ganz bezeichnende Stufenfolge) die *Sittlichkeit,* das vierte der *Glauben,* das fünfte das *Politische,* (als „Handeln der Autoritäten" bezeichnet), das sechste endlich das *Schöne* sind. Das Verhältniſs dieser sechs Gebiete wird durch drei Mächte bestimmt, welche als Faktoren der geschichtlichen Betrachtung zu betrachten seien. Die eine Macht ist die natürliche Anlage eines Volks, die weiter nicht definirt, sondern als zufällig hingestellt wird, die zweite ist die Naturbeschaffenheit des Landes, in dem ein Volk zufällig wohnt, und die dritte Zufälligkeit sind die in der Geschichte auftretenden Personen. Aus den konkreten Produkten dieser Zufälligkeiten entsteht nun zunächst die besondere Gestaltung jedes einzelnen Gebiets, und da alle sechs — denn mehr giebt es nicht, dekretirt v. Kirchmann, den Grund davon bleibt er schuldig: er nimmt sie aus der *Beobachtung* — den gleichen Charakter des Zufälligen tragen, sofern wir von ihnen nichts weiter wissen, als daſs sie eben da sind, so sei die ganze, aus ihnen *zusammengesetzte* Geschichte ein Konglomerat von lauter Zufälligkeiten. Es sei deshalb lächerlich, von einem nothwendigen Fortschritt in der Geschichte zu reden, oder auch z. B. den Satz aufzustellen, in der Geschichte jedes Volks gebe es wie bei einem einzelnen Menschen eine Periode der Kindheit, der Männlichkeit und des Alters. Denn — und hier eine Probe von der Art der Beweisführung v. Kirchmann's, mit welcher er den Idealismus abfertigen zu können glaubt — „bei näherer Be-

[1]) S. 180. — [2]) Bd. II. S. 302 ff.

DRITTER ABSCHNITT.

Resultat der kritischen Geschichte der Aesthetik, d. h. Bestimmung des wahren wissenschaftlichen Standpunkts als Zweck der Grundlegung.

Schlufsbetrachtung.

563. Wenn wir auf den Gesammtgang unsrer Darstellung der Geschichte der Aesthetik zurückblicken und die lange Reihe von Denkern seit Plato bis auf die neueste Zeit vor unserm innern Blick vorübergleiten lassen, so sind es besonders zwei Punkte, die uns zunächst auffallen: einmal die aufserordentliche Verschiedenheit der principiellen Standpunkte nicht nur überhaupt, sondern auch der Gesichtspunkte, unter denen bald diese, bald eine andere Seite des ästhetischen Gebiets in's Auge gefafst und gleichsam zur wesentlichen gemacht wird; sodann die trotz dieser Verschiedenheit doch überall hindurchblickende innere Verwandtschaft der Gedanken, eine Verwandtschaft, die soweit geht, dafs einer der letzten Vertreter der Aesthetik — Schopenhauer — sogar im Wesentlichen an den ersten, mehr als zwei Jahrtausende von ihm getrennten, an Plato, unmittelbar anzuknüpfen vermag. Beide Momente: die Verschiedenheit sowohl wie die Verwandtschaft — und zwar in engster Beziehung zu einander — bilden den eigentlichen rothen Faden, welcher sich durch die Geschichte der Aesthetik hinzieht. Ohne das Erstere wäre überhaupt keine Entwicklung möglich, ohne das Zweite waltete kein Gesetz in dieser Entwicklung; denn Entwicklung ist eben diese Einheit des in der Zeit sich auseinanderlegenden Mannigfaltigen, aber auch umgekehrt: die als Bewegung erscheinende Mannigfaltigkeit des in sich Einheitlichen; und ihre Wahrheit ist die Totalität des scheinbar einzeln und zerstreut auftretenden Gedankenstoffs, d. h. der Gestaltung desselben zu einem organisch gegliederten System.

Die Entwicklung ist hier aber nicht so aufzufassen, als ob — gleichsam nach Art der Plato-Schelling'schen Urbildlichkeit — der Geist etwa ein ideales System der Aesthetik vor Augen habe, nach welchem er die sich aus dem Princip dialektisch entwickelnden Momente in ihrer begrifflichen Ordnung als geschichtliche, d. h. zeitliche, Entfaltung sich verwirklichen lassen müsse, wenn dieselbe darauf Anspruch machen wolle, eine wahrhafte *Geschichte der Aesthetik* zu heifsen: so nämlich stellt sich Vischer die Sache vor, wie wir gesehen haben [1]). Es ist dagegen bereits das Nöthige bemerkt worden; doch ein Punkt konnte erst hier, am Schlufs unserer kritischen Geschichte, erschöpfend beleuchtet werden, nämlich das Moment scheinbarer Zufälligkeit, mit welcher die einzelnen Seiten und Gesichtspunkte der ästhetischen Betrachtung bis auf Kant herab, ja noch über ihn hinaus, in der Geschichte auftreten.

Man kann in dieser Beziehung die Geschichte des subjektiven Geistes mit der des objektiven, d. h. mit der Naturgeschichte, vergleichen. Es deutet offenbar auf einen geheimen Instinkt der Sprache, dafs sie hinsichtlich der *Natur* — d. h. des Gebiets, von welchem in der *Naturgeschichte* die Rede ist — überhaupt das Wort Geschichte anwendet. Denn von einer *geschichtlichen* Entwicklung ist hier doch nicht in ähnlichem Sinne zu sprechen wie im Bereich des subjektiven Geistes. In der Natur ist es nur die an den Raum gebundene begriffliche Genesis des bewufstlosen Geistes, in der Weltgeschichte dagegen die auch an die Zeit gebundene und in ihr sich verwirklichende Genesis des Bewufstseins selbst. Dort mithin unendliche Wiederholung, hier unendliches Fortschreiten; aber in beiden Sphären herrscht nicht nur dieselbe scheinbare Regellosigkeit der Erscheinungen, dieselbe unübersehbare Mannigfaltigkeit des Einzelnen, dieselbe Abhängigkeit des Daseienden vom *Zufall*, sondern auch wieder eine gleiche, dieser Regellosigkeit und Zufälligkeit trotzende Gesetzmäfsigkeit und Ordnung. Und selbst wo dem nach diesem Gesetz forschenden Gedanken anscheinend Unerklärbares aufstöfst, wo er nicht im Stande, oder sagen wir, in kühnem Zutrauen zur Macht des Denkens, richtiger: noch nicht im Stande ist, gewisse Erscheinungen in den Gesammtorganismus des Lebens — sei es der Natur oder des Geistes — einzugliedern und als nothwendige Konsequenzen des Princips zu erweisen: dies unzerstörbare Vertrauen, dafs es, wie Hegel sagt, „in der Welt überall vernünftig zugehe", ist im Geiste der Art mit der Substanz seines

[1]) S. oben No. 534 ff. (S. 1045).

Schönen und der Kunst sei, wobei völlig dahingestellt bleibt, ob das Schöne in der Kunst, oder aber diese in jenem enthalten sei.

2. **Zu Nr. 2 (S. 5):** *Aesthetik sei diejenige Wissenschaft . . . darstellt.*

Was den Namen *Aesthetik* betrifft, der bekanntlich von Baumgarten herrührt — im Alterthum wird er nie in diesem Sinne gebraucht — so ist Vischer darin beizustimmen, dafs, obgleich er eigentlich etwas Anderes bedeute, nämlich die *Lehre von den Empfindungen* überhaupt, er doch das Recht der Verjährung geniesse und defshalb beizubehalten sei. Alle sonstigen Titel dieser Wissenschaft, wie *Kallistik, Kritik der Urtheilskraft, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Geschmackslehre, Kunstwissenschaft* u. ff. sind noch weniger geeignet, weil sie die Einseitigkeit ihrer Bedeutung noch ausdrücklicher bezeichnen. —

3. **Zu Nro. 22 (S. 49):** *. . . auf dem Buchhändlermarkt sehr gesucht sind.*

Nicht nur über diese letztere Art der Schönrednerei, sondern über die in den No. 18—22 überhaupt behandelten Arten der wissenschaftlichen Reflexion ist hier eine zusammenfassende Bemerkung zu machen.

1. Was die Kriterien des *Alters*, der *Seltenheit* und der *Schwierigkeit des Beschaffens* von historischen Daten (s. No. 18) betrifft, so liegt es in ihrer Natur, dafs sie häufig zusammenfallen. Tritt nun dieser Fall ein' so ist die Glückseligkeit des Forschers viel zu gross, als dass er noch zu einer ruhigen, vorurtheilslosen Würdigung des relativen Werths derselben fähig wäre. Man wird hierin eine gewisse Verwandtschaft des Historikers mit dem Sammler bemerken, dessen Maafsstab der Bedeutsamkeit ebenfalls theils durch die *Alterthümlichkeit* des Objekts theils durch die *Rarität* desselben wesentlich bestimmt wird. Für diese Art Kenner ist daher Alles *Moderne* ohne Weiteres ein Ding, über das man verächtlich die Achseln zuckt oder mindestens mit einer völligen Interesselosigkeit behandelt, wenn man sich ihm nicht entziehen kann. Hierin liegt dann weiter der Grund, warum in den Werken solcher Historiker die ältesten Partien der Geschichte stets mit der allergröfsten, die alten mit grofser, die neueren mit geringer und die neuesten mit gar keiner Sorgfalt und Ausführlichkeit abgehandelt werden und dafs die unbedeutendsten Sachen älteren Datums in ihrer Darstellung mit mindestens ebenso grossem Respekt betrachtet werden wie die allerbedeutendsten neueren Datums. Der Kontrast in der verschiedenen Behandlungsweise der älteren und neueren Kunstgeschichte geht bei dieser Klasse von Historikern soweit, dafs die Leistungen des 19ten Jahrhunderts eigentlich gar nicht und selbst die des 18ten Jahrhunderts nur in sehr beschränktem Sinne für sie in Frage kommen. Selbst Kugler, einer der schöpferischsten Geister auf diesem Gebiete, widmet in seiner *Geschichte der Malerei* der christlichen Malerei bis zum Anfang des 15ten Jahrhunderts d. h. der eigentlichen Kindheit derselben 387 Seiten, während er die der neueren Kunstentwicklung, d. h. die Zeit von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Mitte des gegenwärtigen auf vier und zwanzig Seiten abmacht! In Lübke's *Geschichte der Plastik* ist die Zeit bis zur Mitte dss 16ten Jahrhunderts mit 670 Seiten, die von da, d. h. von Michelangelo bis auf die Gegenwart mit nur 74 Seiten, d. h. gerade mit

600 Seiten weniger als jener Abschnitt, bedacht; und von diesen 74 Seiten kommen, die Illustrationen abgerechnet, etwa ein Dritttheil (25 Seiten) auf die Bildnerei seit Canova, indem aufser Canova selbst und seinen Schülern, darin Dannecker, Flaxmann, Thorwaldsen, Schadow, Rauch und seine ganze neuere Schule, Rietschel, Hähnel, Schwanthaler, die ganze französische Plastik, die Schulen Englands, Italiens u. ff. abgehandelt werden. Und selbst hier ist noch eine graduelle Abnahme des Interesses zu bemerken, denn während z. B. Canova noch mit 3 Seiten Text und ebensoviel Seiten Illustrationen bedacht ist, wird Rietschel mit 1 Seite Text und 1 Seite Illustrationen abgefertigt, alle folgenden aber müfsen sich mit dem zu immer gröfserer Dürftigkeit einschrumpfenden Text allein begnügen. — Dafs bei einer derartigen Behandlung oder vielmehr Mifshandlung des Stoffs von einer wahrhaften Abschätzung nach Maafsgabe der Idee und der inneren geschichtlichen Nothwendigkeit nicht die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Wo aber eine solche tiefere Würdigung fehlt, mufs es nothwendiger Weise auch an wahrhaftem Verständnifs mangeln; oder vielmehr für das Verständnifs, d. h. für die Kritik, treten dieselben falschen Kriterien der *Seltenheit* und des *Alters* in Geltung, nach Maafsgabe deren der Stoff gewählt und geordnet wurde. Hieraus allein ist es zu erklären, dafs Kunsthistoriker, die in Betreff der Kenntnifs der alten Meisterwerke für erste Autoritäten gelten, oft völlig laienhaft urtheilen, sobald es sich um Leistungen der Kunst der Gegenwart handelt. (Vergl. auch die Charakteristik des Kunstphilologen (No. 19 S. 41 ff.)

2. Hinsichtlich der *empirischen Betrachtungsweise* (cf. No. 20) deutet auch Vischer (Aesth. I. § 6. 5) an, dafs die wahre Empirie nie rein sei, d. h. schlechthin nur Stoff sammele, sondern instinktiv denjenigen aus der Masse des Thatsächlichen auswähle, welcher der begreifenden Vorstellung analog ist. Nur dafs dies in der Kunstgeschichte in der Form des Reflektirens statt in der des begrifflichen Denkens geschieht. Vischer sagt am Schlufs von § 7 sehr richtig: „Der Sammler, der Geschichts„schreiber und der Philosoph arbeiten an Einem Ziele, aber auf verschie„denen Wegen. Der erste schafft dem zweiten den Stoff in die Hände „und dieser übergiebt ihn, schon ausgelesen und verarbeitet, zur letzten „geistigen Umbildung dem dritten. Der Dritte giebt dem Zweiten die „Idee in einzelne Maximen, Einschnitte, Standpunkte zerlegt, der zweite „überliefert diese dem ersten, wo sie nur noch als Instinkt und Takt des „rechten Suchens wirken. Aber welches Monstrum würde die Aesthetik, „wenn sie den ganzen Stoff des ersten oder auch nur des zweiten, alle „Jahreszahlen, Namen, Orte aufnehmen wollte, und wohin würde sich „die Geduld, der Stoffsinn der letzteren verflüchtigen, wenn sie streng „philosophirten?“ — In ähnlichem Verhältnifs steht die Naturphilosophie zur Naturgeschichte und diese wieder zu dem ungeordneten Stoffreichthum der Natur selbst. Wie diese nun an die Zufälligkeit gebunden und dadurch verwirrt ist, so auch die thatsächliche Entwicklung der Kunst, welche oft unregelmäfsig, sprungweise, ja sogar zuweilen rückschreitend fortgeht. Diese Unregelmäfsigkeit des Entwicklungsganges hat ihren Grund in der Einwirkung anderer Sphären, die damit nur in einem allgemeinen Kulturzusammenhange stehen. Die reflektirende Kunstgeschichte verwechselt nun die Momente des zeitlichen Entwicklungsganges mit denen des begrifflichen, welche aber nicht immer in Parallele zu einander stehen. So steht sie zwischen der reflexions- und begriffslosen Chronik und dem begreifenden Erkennen der philosophischen Spekulation in der Mitte.

	Nro.	Seite
zum absoluten Subjektivismus Fichte's. Fortgang zum objektiven Idealismus Schelling's und zum absoluten Idealismus Hegel's.	383—392	
Cap. I.		
Erste Stufe: Die Aesthetik des Idealismus: Fichte und die Romantiker; Schelling und die Mystiker; Hegel und die Dialektiker.		
§ 53. **Zur Orientirung über die Lage des ästhetischen Bewusstseins im Anfang dieser Periode.** Abermaliger Sprung über das Mittelalter, aber rückwärts, als Reaction gegen das Kunstverderbniſs des 18. Jahrhunderts. Nach der antikisirenden Reaction Carstens' und David's, Winkelmann's und Lessing's, die mittelalterliche Reaction Overbeck's und der Nazarener und Romantiker. Stellung von Cornelius zu dieser doppelten Reaction. Eintheilung der Geschichte der Aesthetik dieser Stufe.	393—398	755
Cap. II.		
A. AESTHETIK DES SUBJEKTIVEN IDEALISMUS: Substanziell hat der subjektive Idealismus wenig für die Aesthetik geleistet, destomehr principiell.	399	768
§ 54. 1) **Fichte's ästhetische Ansichten.** Gelegentliche Erwähnung der Kunst in der Sittenlehre und in den Briefen „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie". Anlehnung an Schiller und Humboldt. Willkür des Subjektivismus. Pflichten des Künstlers. Der ästhetische Trieb. Das Genie, philiströse Auffassung seines Wesens. Beschränktheit des ganzen Standpunkts. Uebergang zum Romanticismus.	400—403	769
§ 55. 2) **Die beiden Schlegel.**		
A. **Allgemeiner Standpunkt:** Die Willkür des Subjektivismus wird zum ästhetischen Gesetz erhoben. Vergleichung dieses Standpunkts mit dem der Popularästhetiker der vorigen Periode: Mangel an Pietät und wahrem Ernst in der romantischen Genialität, Eitelkeit und gesinnungslose Selbstsucht; Sehnsüchtelei und innere Leerheit der romantischen Ironie. Das „Geistreiche" wird theils zum Sophistischen, theils zum Geisterhaften und Mystischen. Endliche Verrennung in katholischen Dogmatismus. . . .	404—406	777
§ 56. B. **Uebersicht über die ästhetischen Schriften der beiden Schlegel und ihre ästhetischen Ansichten.**	407—420	782
a) Wilhelm Schlegel (1767—1845). Probe seiner Kritik (über die berliner Kunstausstellung von 1802).	407	
b) Friedrich Schlegel (1772—1829). Die Wandlungen seines innerlichen und äuſserlichen Lebens machen eine einfache Darstellung seiner ästhetischen Ansichten schwierig. Negative Bedeutung seiner Kritik.	408	784
α) Das Wesen des Schönen und des Künstlerischen: Die Idee des Schönen in ihrem Zwiespalt mit dem Wesen der Kunst. Das Schöne findet sich nicht blos in der Kunst, sondern auch in der Natur und in der Liebe. Einheit mit dem Guten und Wahren. Das Künstlerische als ein blos formales Element.	409—410	785
β) Das Interessante als Wesen der modernen Kunst. Verlegung des Schwerpunkts der modernen Poesie auſserhalb der Sphäre des Schönen. Das Piquante, das Frappante, das Abenteuerliche, Gräſsliche u. s. f. als Entwicklung des Interessanten. Anfang einer Systematisirung des Häſslichen. Verzweiflung als „erhabene Häſslichkeit" definirt; Forderung der Objektivität. Postulate für eine ästhetische Revolution, behufs Rückkehr zur Antike als dem höchsten Gipfel freier Schönheit.	411—415	790
γ) Umschlag der postulirten Objektivität in den romantischen Subjektivismus. Die romantische Poesie kann, als Universalpoesie, durch keine Theorie erschöpft werden; die Willkür des Dichters hat kein Gesetz über sich.	416	801
δ) Spätere Kunsttheorie Fr. Schlegel's. Die Schönheit der Kunst liegt im bedeutenden Inhalt: das Wesen aller Kunst ist mithin das ymbolische. Die Musik als die Kunst der Seele, die Malerei als die Kunst des Geistes, die Skulptur als die Kunst des Körpers. Die Poesie ist die allgemeine, alle andern Momente in sich vereinigende Kunst. Die höchste aber ist die Lebenskunst.	417—420	804
§ 57. 3) **Die romantische Schule.**		810
a) **Die Romantik in der Kunst.** Einfluſs der Romantik auf das ästhetische Bewuſstsein der Zeit. Das künstlerische Subjekt als Ideal menschlichen Strebens, Auflösung aller objektiven Bestimmtheit, Herabsetzung der Realität zum bloſsen Schein: das Mystische und Wunderbare ist allein das Wahre. Antheil der Künste an dieser Richtung der ästhetischen Empfindung; in der Poesie: mittelalterliche Phantastik und nationale Schwärmerei; in der Malerei: Tendenz auf mittelalterliche Form und sentimentalen Inhalt; in der Musik: nur sporadisch und in umgekehrtem Verhältniſs des romantischen Subjekts zur musikalischen Form; am wenigsten in der Plastik und Architektur. Selbstvernichtung der Romantik.	421—427	
b) **Die Romantik in der Aesthetik: Adam Müller** (1779—1829). Die Schönheit ist (objektiv) die Form, (subjektiv) die Vorstellung der Versöhnung des Gegensatzes: der Geis des Universums ist der Geist der Schönheit; die Kunst is Wiederholung der Gegenwart des Göttlichen im Irdischen Die vollkommene Schönheit ist die Liebe, die höchste Kunst die Lebenskunst.	428—429	818
Recapitulation (§ 52—57).		821
Cap. III.		
B. DIE AESTHETIK DES OBJEKTIVEN IDEALISMUS: SCHELLING, SOLGER, KRAUSE, SCHLEIERMACHER.	430	
§ 58. I. **Schelling.** Besondere Bedeutung des Aesthetischen bei Schelling. Seine ästhetischen Schriften. Fundamentalsätze der ursprünglichen Philosophie Schelling's (System des transcendentalen Idealismus); Polarisation des objektiven und subjektiven Geistes: das Erkennen besteht in einem beständigen Sich-selbst-Objektiviren des Subjektiven. Einheit des Bewuſsten und Unbewuſsten als höchste (produktive) Thätigkeit des Geistes: die Spitze der Philosophie ist die Philosophie der Kunst. . . .	430	827
1) **Die künstlerische Production.** Das Kunstprodukt vereinigt die Eigenschaften des Naturprodukts mit denen des Freiheitsprodukts. Das Genie. Miſsverständniſs des Satzes, daſs die Philosophie Kunst werden müsse. Die Kunst als die höchste Offenbarung. Was sonst Kunst heiſse, sei eigentlich gar nicht Kunst.	431—433	829

	Nro.	Seite
2) **Charakter des Kunstwerks.** Der Charakter des Kunstwerks ist bewufstlose Unendlichkeit. Annäherung an Winckelmann. Die „intellektuelle Anschauung“ als vermittelndes Princip zwischen Kunst und Philosophie. Die Einbildungskraft. Rückkehr der Kunst zur Wissenschaft durch die Mythologie.	434—435	834
3) **Die Idee der Schönheit.** Der „Bruno“. Die unadäquate Form des Gesprächs, gezierter Platonismus. Mifsverständnifs in dem Satze, dafs über Kunst „künstlerisch“, über das chöne „schön“ geredet werden müsse. Vergleichung mit dem „Erwin“ Solgers. Die Urbildlichkeit als jenseitige Idealwelt, nach deren Maafs die Dinge schön erscheinen. Abstrakte Bedeutung dieses nach Plato gebildeten Begriffs.	436—437	839
4) **Die Kunst, der Künstler und die Künste.** Die Natur als die Urquelle und Vorbild der Kunst (Rede über das Verhältnifs der bildenden Künste zur Natur). Ausspruch über Winckelmann. Mifsverständnifs desselben; dennoch dieser von ihm am höchsten gewürdigt. Das Idealisiren als Gegentheil der Nachahmung. Inkonsequenz im Begriff des Charakteristischen. Unterscheidung des Plastischen vom Malerischen.	438—445	843
5) **Die Konstruction der Kunst und der Künste.** Kritik derselben dem Princip nach; „Philosophie der Kunst“ (nachgelassenes Manuskript zu Vorlesungen). Sophistischer Charakter dieser Methode. Phantastische Erklärungen. Wie früher Kunst und Philosophie, so wird jetzt Kunst und Natur zusammengeworfen. Konstruction der Mythologie und der einzelnen Künste. Reale und ideale Reihe. Haltlosigkeit dieses ganzen Systems.	446—453	855
6) **Resultat der Schelling'schen Aesthetik und Einfluſs derselben.**	454	869
§ 59. II. **Uebersicht über die anderweitige ästhetische Literatur dieser Zeit.**	455—456	871
§ 60. III. **Solger. Krause. Schleiermacher.** Gemeinsamer Charakter ihres und des Schelling'schen Philosophirens hinsichtlich des allgemeinen ästhetischen Princips: moderner Platonismus. Romantischer Beigeschmack dieses Platonismus. Differenz zwischen ihnen: Solger's Aesthetik hat eine theosophische, Krause's eine anthropologische, Schleiermacher's eine ethische Tendenz. Grenze dieses Standpunkts.	457	873
1) **Solger** (1780—1819). Aehnlichkeit seines Aesthetisirens mit dem Schelling's: *Bruno* und *Erwin*, nachgelassene „Vorlesungen“. Solger glaubt an das Gespräch als philosophisch adäquateste Form des Denkens.	458—459	875
a) **Das Schöne.** Die Schönheit ist, ohne Zwischentreten von Urbildern, die unmittelbare Offenbarung Gottes; die Schönheit als das Maafs ihrer selbst. Die „gemeine Einbildungskraft“. Die Vision Adalberts. Platonische Lokalisirung der abstrakten Idealwelt. Die „Phantasie“, als erkennende und schaffende, geht in den Gegensatz von Nothwendigkeit und Freiheit auseinander: die Schönheit der Nothwendigkeit ist die antike, die der Freiheit die christliche. Das „Häfsliche“ als Feind des Schönen. Die Kunst ist menschliche Nachschöpfung des göttlichen Schaffens.	460—467	881
b) **Die Kunst und die Künste.** Der Begriff der Naturnachahmung bei Solger. Uebereinstimmung mit Schelling in der Bestimmung des Charakters des künstlerischen Schaffens und des Kunstwerks. Das Symbol; nach der objektiven Seite ist die Kunst im engeren Sinne symbolisch, nach der subjektiven allegorisch. Jene wiegt in der antiken, diese in der christlichen Kunst vor. Gliederung der Künste, basirt auf den Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung. Auf letztere beziehen sich mehr die bildenden, auf jenes mehr die redenden Künste. Die Musik bildet den Uebergang. Weitere Eintheilung. — Einseitigkeit des Princips. Der Mittelpunkt der modernen Kunst ist die Religion. Die wirkenden Kräfte der Phantasie: Das „Bilden“ und das „Sinnen“ der Phantasie. Der Humor; der künstlerische Verstand; der Witz; die Ironie. Negative Bedeutung dieses Begriffs.	468—470	891
c) **Resultat der Solger'schen Aesthetik.** Die Ironie, als der Selbstvernichtungsprozefs der Idee mittelst Verendlichung, und die Versenkung in den Glauben, als Erhebung in eine abstrakte Unendlichkeit, bilden die beiden Fundamentalsätze Solger's. Grenze der Solger'schen Aesthetik.	471—472	906
2) **Krause** (1781—1832). Tendenz auf harmonische Totalität. Die Bedeutung des „Bundes“, als organischer Einheit. Streben nach Verständlichkeit philosophischer Sprachform.	473	910
a) **Sein ästhetisches Princip**: Zurückführung aller Erscheinungen des geistigen und körperlichen Lebens auf organische Einheit und aller organischen Einheiten auf „Gott“ als höchste absolute Einheit. Eine jener organischen Einheiten ist die Schönheit. Das Bedeutsame ist nicht das Wesen der Schönheit. Die Ganzheit als Einheit des Mannigfaltigen.	474—479	912
b) **Stufengang des Schönen und der Kunst,** je nach der Antheilnahme an der alle niederen Schönheiten umfassenden Schönheit Gottes. Der Begriff der Schönheit, auf die Anschauung bezogen, ist das subjektiv-Schöne. Definition desselben aus Ideen Kant's, Schiller's und Solger's kombinirt. Nach der aktiven Seite hin gründet sich darauf die Fähigkeit des schönen Gestaltens, d. h. die Kunst. Die „Lebenskunst“ ist die höchste. Philosophie der Kunst sehr dürftig. . . .	475—477	914
3) **Schleiermacher** (1768—1834). Allgemeiner Standpunkt. Emancipation vom Fichte'schen Subjektivismus. Durchgehende Tendenz auf sittliche Individualität als freie Form des Bewufstseins der absoluten Idee. Gründe, warum Schleiermacher zum objektiven Idealismus zu rechnen ist. Biographisches. Vorlesungen über Aesthetik.	478—480	919
Allgemeine Uebersicht über sein System. Gliederung des Stoffs. Die Aesthetik ist „Wissenschaft der „schönen Kunst“. Verhältnifs zu Religion und Philosophie. Die Aesthetik ist als eine von der Ethik ausfliefsende Disciplin behandelt. Mangelhafte Eintheilung der Künste.	481—483	924
Recapitulation (§§ 58—60)		929
Cap. IV.		
C. DIE AESTHETIK DES ABSOLUTEN IDEALISMUS: WEISSE, HEGEL; DIE HEGELIANER; TH. VISCHER.		
§ 61. **Einleitung: Resultat der bisherigen idealistischen Bestrebungen und, als Konsequenz derselben, Postulat für die Fortbildung der Aesthetik.** Erhebung des Schelling'schen		

		Nro.	Seite
	Polarismus von Natur und Geist in den aus der Einheit der absoluten Idee hervorgehenden konkreten Gegensatz. Der idealistische Prozefs und die dialektische Methode. Grenze ihrer Berechtigung. — Allgemeine Uebersicht des Entwickelungsganges der Aesthetik auf der Basis des absoluten Idealismus.	484—488	
62.	I. **Weisse** (1801—1867).		948
	1) **Allgemeiner Standpunkt und Princip:** Widerspruch zwischen dem unbedingten Zwang der Methode und der Bedingtheit des Denkens überhaupt. Jenseits des methodischen Denkens bleibt ein Ueberschufs von Ideengehalt, der nur durch Offenbarung erkannt wird.	489	
	2) **Grundlegung und Eintheilung der Aesthetik** als „Wissenschaft von der Idee der Schönheit." Substanzielle Voraussetzung. Der dialektische Trimeter der logischen Bewegung als formelle Voraussetzung. — Die Idee der Schönheit in der Mitte zwischen der Idee der Wahrheit und der der Gottheit. Die Dreitheilung als absolutes Eintheilungsprincip; Inkonsequenzen solches Mechanismus. Uebersicht über seine Eintheilung und Kritik derselben.	490—493	950
	3) **Die metaphysischen Fundamentalbegriffe der Weisse'schen Aesthetik.** Die „Schönheit" als aufgehobene Wahrheit. Aus dem inneren Widerspruch der Idee der Schönheit gehen die Begriffe der „Erhabenheit", der „Häfslichkeit" und des „Komischen" hervor. Die Stellung des Komischen zum Erhabenen bei Weifse und Vischer. Das „Häfsliche" als unmittelbares Dasein der Schönheit. Tiefe Bedeutung dieses Satzes.	494—496	955
	4) **Die Gliederung der Künste.** Die Eintheilung der Künste ist die beste Probe für die Richtigkeit eines ästhetischen Princips. Wichtigkeit des Eintheilungsprincips. — Die Kunst ist die aus der Allgemeinheit des geschichtlichen Bewufstseins zu besonderem Dasein in äufserlicher Unendlichkeit ausgeschiedenen Schönheit. Drei Hauptformationen: Tonkunst, bildende Kunst, Dichtkunst. Betrachtung ihrer begrifflichen Entwicklung bei Weifse. Fehlerhaftigkeit des ganzen Systems.	497—500	964
§ 63.	II. **Hegel** (1770—1831).		
	1) **Vorläufige Orientirung über seine Aesthetik.** Die Selbstbewegung der Idee und die dialektische Methode. Grenze ihrer Anwendung, in der Inkongruenz zwischen Denken und Sprechen begründet. Nothwendigkeit einer spekulativen Sprachphilosophie. Subjektivität der Hegelschen Dialektik, Verdunkelung der spekulativen Intuition durch formale Dialektik.	501	974
	2) **Grundlegung und Eintheilung der Aesthetik.** . . .		978
	a) **Allgemeiner Plan der Hegel'schen Aesthetik.** Systematische Behandlung des Naturschönen, als Vorstufe zum Kunstschönen. Systematische Behandlung des geschichtlich-Schönen: symbolische, klassische, romantische Kunstform, zugleich als geschichtlicher Stufengang und als erstes Eintheilungsprincip der Künste. Mangelhaftigkeit des Plans.	502—503	
	b) **Verhältniss der Kunst zur Religion und Philosophie.** Das Schöne hat sein Leben in dem Scheine, es ist das Durchscheinen der Idee durch den Stoff. Als Offenbarungsweise des Geistes steht die Kunst mit Religion und Philosophie in demselben Kreise: sie ist		983

		Nro.	Seite
	die Darstellung des Göttlichen für die Vorstellung, während die Religion dieselbe für die Empfindung, die Philosophie für das Denken ist.	504	
	c) **Die Kunstidee im Gegensatz zur logischen und zur Naturidee.** Stellung des Kunstschönen zum Naturschönen. — Mangelhafte Gliederung.	505	986
	3) **Einige Fundamentalbegriffe der Hegel'schen Aesthetik.** a) Der Begriff des Schönen überhaupt, b) das Naturschöne in seinem Stufengang, c) das Kunstschöne als Ideal und seine Entwickelung zu besonderen Formen.	506—511	989
	4) **System der einzelnen Künste.** Accentuirung des Gehalts, Bedenklichkeit derselben für die Kunst. a) Princip der Gliederung der Künste. Doppeltes Eintheilungsprincip, nach Kunstformen (symbolisch, klassisch und romantisch) und Anschauungsorganen (Auge, Ohr und Vorstellung). Willkür darin. Bleibt bei dem ersten Princip stehen: Architektur als symbolische, Plastik als klassische, Malerei, Musik, Poesie als romantische Künste. Das Richtige darin und das Falsche. — b) Die Künste in ihrer Besonderung: die Plastik ist die Centralkunst, in ihr wird das Ideal erreicht, in der Architektur wird es angestrebt, in der Malerei und den andern Künsten wird es überschritten. Konsequenzen davon.	512—516	999
§ 64.	III. **Die Aesthetik der Hegelianer.** Vieldeutigkeit des Wortes Hegelianer, Schattirungen des Begriffs: die Fractionen (äufserste Rechte, Rechte, rechtes Centrum, Centrum, linkes Centrum, Linke, äufserste Linke) des Hegelianismus und ihre Hauptvertreter. Mit der Aesthetik haben sich nur Ruge, Rosenkranz und Vischer eingehender befafst.	517—518	1011
	1) **Arnold Ruge's** THEORIE DES KOMISCHEN (Neue Vorschule der Aesthetik). Stufengang der ästhetischen Idee als „Erhabenheit", „Häfslichkeit", „Komisches". Mangel an adäquater Begriffsstellung. Kritik dieses Stufenganges; Nachweis sophistischer Dialektik.	519—524	1015
	2) **Karl Rosenkranz'** THEORIE DES HÄSSLICHEN. Hinweisung auf Fr. Schlegel's Ausspruch von der Nothwendigkeit des „Häfslichen" für die Aesthetik. — Verdienst Rosenkranz', diesen Begriff der Negativität des Schönen philosophisch erörtert und nach seinen Begriffsmomenten untersucht zu haben: „Formlosigkeit", „Inkorrektheit", „Deformität" als allgemeine Unterschiede; die Besonderungen derselben. Kritik dieser Systematik. . . .	525—529	1026
	3) UEBERSICHT ÜBER DIE ANDERWEITIGE AESTHETISCHE LITERATUR DIESER EPOCHE.	530	1038
§ 65.	4) **Theodor Vischer.** Keine Kritik seines ganzen Systems, sondern nur eine solche der Principien kann der Gegenstand der Betrachtung sein.	531	1040
	1) **Allgemeiner Standpunkt und Methode.** Der archimedische Punkt der Dialektik. Nothwendigkeit, von Voraussetzungen auszugehen und, um aus der Voraussetzung herauszukommen, neue Begriffsmomente anzuführen, die als solche ebenfalls nur vorausgesetzt sind. Gefahr, in Sophistik zu verfallen. Selbstüberhebung des Denkens. Unverständlichkeit des Vischer'schen Philosophirens. Durchwachsen seiner Darstellung durch die kritischen Zusätze. Ableugnung der Möglichkeit einer kritischen Geschichte der		1041

	Nro.	Seite
Aesthetik. Kritik dieser Behauptung. Mifsverständlichkeit und unphilosophische Bedeutung derselben. Mechanismus seiner Darstellung.	532—536	
2) **Uebersicht über das System Vischer's, hinsichtlich seiner allgemeinen Gliederung.** Definition der Aesthetik. Verhältnifs der Kunst zur Religion und Philosophie. Die drei Theile der Aesthetik. Logischer Fehler in dieser Eintheilung. Weitere Gliederung. Unterschied gegen Hegel. Reichthum an Gedanken- und Anschauungsstoff des Vischer'schen Werkes. Der Schwerpunkt desselben liegt nicht in der philophischen Entwicklung, sondern in den popularwissenschaftlichen und kritischen Zusätzen.	537—539	1054
3) **Die wesentlichen metaphysischen Grundbegriffe der Vischer'schen Aesthetik.** Vischer ist reiner Idealist. Die Idee und die Erscheinung. Diplomatisches Schwanken in der Frage, ob das Schöne nur Form oder auch Gehalt sei. Zu enge Fassung des Begriffs des Schönen. Nichtberücksichtigung des „Häfslichen" als eines nothwendigen Moments in der Entwicklung des Schönen. Der falsche Gegensatz zwischen dem „Erhabenen" und „Komischen". Sophismus in der dialektischen Aufhebung dieses Gegensatzes zum konkreten Schönen.	540—543	1063
4) **Das Eintheilungsprincip der Künste.** Der Fundamentalirrthum des Vischer'schen Systems, d. h. der falsche Gegensatz des Erhabenen und Komischen in seinen bedenklichen Konsequenzen für die ganze Gliederung. Die „bildende Phantasie", die „empfindende Phantasie" und die „dichtende Phantasie", künstlich konstruirt für die Welt des Auges, des Ohrs und der Vorstellung, also identisch mit dem Hegel'schen Eintheilungsprincip. Kritik dieser Eintheilung. Mangel an Logik darin. Aeufserer Grund der fehlerhaften Eintheilung: Nichtberücksichtigung des Tanzes als bewegter Plastik. — Schlufsbemerkung über die Nachfolger Vischer's. Verwässerung seines Princips bei denselben. Wahrer Fortschritt über den reinen Idealismus nur durch Aufstellung eines neuen Princips möglich. Forderung des Princips des Realismus.	544—546	1072
Recapitulation (§§ 61—65).		1081
Cap. V.		
Zweite Stufe: Die Aesthetik des Realismus: Die ästhetischen Ansichten Herbart's und Schopenhauer's.		1090
§ 66. **Einleitung: Allgemeine Stellung des Realismus zum Idealismus:** Grund der Möglichkeit eines Hinausgehens über den Idealismus. Die Forderung richtet sich zunächst auf die Form des Philosophirens. Die Ausdehnung desselben auf den Inhalt des Princips führt nothwendigerweise zum Widerspruch mit der Idee selbst, d. h. zum Dogmatismus oder Empirismus. Verwandtschaft und Differenz Herbart's und Schopenhauer's.	547	1090
1) **Herbart's ästhetische Ansichten.**		1092
a) **Allgemeiner Standpunkt und ästhetisches Princip.** Dürftigkeit und Zusammenhangslosigkeit des Herbart'-Aesthetisirens. Bornirter Formalismus. Vermischung des Aesthetischen und Ethischen. Jedes ursprüngliche (?) ästhetische Urtheil ist absolut. Musterbegriffe und Elementarurtheile. Die Aesthetik hat es nur mit der ab-		

	Nro.	Seite
strakten Form zu thun. Schroffer Gegensatz zu Hegel's Accentuirung des Gehalts. Mathematische Betrachtungsweise des Schönen.	548—550	
b) **Aesthetische Grundbegriffe Herbart's.** Das Wohlgefallen. Die „ästhetischen Elementarverhältnisse" als Stichwort. Trivialitäten.	551—552	1097
c) **Gliederung der Künste** in zwei Reihen; zur ersten gehören die, welche „sich von allen Seiten zeigen" (Architektonik, Plastik, Kirchenmusik, Klassiche Poesie), zur zweiten, „die etwas ins Halbdunkel stellen" (Schöne Gartenkunst, Malerei, Unterhaltende Musik, Romantische Poesie). Rein schöne Werke sind die, welche absolut nichts ausdrücken.	553	1101
2) **Schopenhauer's ästhetische Ansichten.**		1103
a) **Allgemeiner Standpunkt.** Anknüpfung an Plato und Kant. Der Empirismus des gesunden Verstandes, auf Intuition gestützt. Hafs gegen den Idealismus als blofser „Windbeutelei" und „Charlatanismus". Die Welt als Wille und Vorstellung. Die Kunst ist eine subjektslose intuitive Erkenntnifsart. Verwerthung Beintellektuellen Anschauung Schelling's. Abstrakte der deutung des intuitiven Realismus.	554—556	
b) **Aesthetische Fundamentalbegriffe Schopenhauer's:** Die Genialität als Grundlage seines Aesthetisirens. Verwandtschaft derselben mit dem Wahnsinn. Phantasie. Empirisches Aufnehmen von Kategorien, ähnlich wie das Herbart'sche „Bearbeiten der Begriffe". Das Schöne, das Erhabene, das Reizende. Die menschliche Gestalt ist das bedeutendste Objekt der bildenden Kunst, menschliches Handeln das bedeutendste der Poesie. . . .	557—558	1107
c) **Die Künste.** Die Stufenfolge der Künste entspricht der Stufenfolge in der Objektivation der Idee: Baukunst, schöne Gartenkunst, Landschaftsmalerei, Stillleben, Architekturmalerei, Thiermalerei, Thierbildhauerei, Historienmalerei, Skulptur, Poesie u. s. f. Die Musik fällt aus dieser Stufenfolge ganz heraus; sie verhält sich nicht zur Welt als dargestelltes Objekt, sondern würde auch bestehen, wenn die übrige Welt nicht wäre. Sie ist nicht Abbild von Ideen, d. h. von Objektivationen des Willens, sondern Abbild des Willens selbst. Das positive Element im Realismus, hinsichtlich seines Gegensatzes zum Idealismus. Forderung einer Versöhnung beider Seiten.	559	1110
3) **Die Nachfolger Herbart's und Schopenhauer's und von Kirchmann's Realismus.** Literatur. Aeufserste Konsequenz des Realismus als eingestandener Gegensatz zum Idealismus. **von Kirchmann's** Aesthetik, begründet auf das Princip der ausschliefslichen Sinneswahrnehmung. Roher Materialismus des Anschauens, verbunden mit eklektischer Verwerthung der Gedanken des Idealismus. Verflachung des Aesthetisirens überhaupt.	560—561	1116
Recapitulation (§§ 61—65).		1123

	Nro.	Seite
DRITTER ABSCHNITT.		
Resultat der kritischen Geschichte der Aesthetik: Versöhnung des Idealismus und des Realismus als Postulat einer dritten Stufe zum Zweck der Grundlegung eines neuen Systems.		
§ 67. **Schlussbetrachtung.** Rückblick auf den Gesammtgang der geschichtlichen Entwicklung. Die Aesthetik ist, ohne Zuhülfenahme einer Voraussetzung, nur auf die Kritik der ästhetischen Standpunkte, wie sie in der Geschichte sich entwickeln, zu basiren. Das höhere Princip mufs also aus der Versöhnung des letzten Gegensatzes, d. h. des Idealismus und des Realismus, hervorgehen. Hieraus folgt die Forderung einer anthropologischen Begründung der Aesthetik neben der Ethik und der Sprachphilosophie. Wenn nach Analogie anderer Disciplinen, wie der Naturphilosophie, welche die „Naturidee“, der Ethik, welche die „ethische Idee“ u. s. f. zum Gegenstande haben, die Aesthetik als Wissenschaft von der „aesthetischen Idee“ bestimmt wird, so ist in dieser tautologischen Bestimmung zwar jede Besonderung, d. h. jede substanzielle Voraussetzung aufgehoben, immerhin jedoch nicht die, dafs die ästhetische Idee existire. Die Aufgabe ist daher zunächst die, das Wesen des Geistes selbst zu untersuchen und zuzusehen, ob es im Organismus desselben einen Ort gebe, welcher dem zu vermuthenden Begriff der ästhetischen Idee entspricht; oder: es ist nicht nur ihre Wirklichkeit, sondern ihre Wahrheit zu erweisen. Als solch nothwendiges Element des Geistes existirt neben dem Sittlichkeitsbedürfniss und dem Sprachbedürfniss das allgemein-menschliche Kunstbedürfniss. Hierauf ist die real-idealistische Aesthetik zu begründen. — Wie die Kunst als allgemein-menschliche Dynamis den Anfang und Grundstein, so bildet sie als Energie des im engeren Sinne so zu nennenden „künstlerischen“ Gestaltens zugleich das Ende und den Schlussstein des ganzen Gebäudes, zu welchem sich das System der Aesthetik emporbaut.		1126 — 563—572

Kritischer Anhang

zu Theil I: Kritische Geschichte der Aesthetik als Grundlegung.

Zu Nro.	Zu Seite		Seite
1	4	Mangelhaftigkeit der Vischer'schen Grundlegung.	1143
2	5	Ueber den Namen *Aesthetik*.	1144
22	49	Die Kriterien der *Seltenheit*, des *Alters* etc. für die ästhetische Werthschätzung.	1144
23	50	Die Schönrednerei der ästhetisirenden Phantasten.	1146
24	53	Die Schönrednerei der *populären Aesthetik* und des ästhetisirenden Eklekticismus.	1149
25	53	Vischer's Ableugnung einer kritischen Geschichte der Aesthetik.	1151
26	57	Zur Literatur der Geschichte der Aesthetik.	1151
26	60	Zimmermann's Standpunkt für die Geschichte der Aesthetik.	1154
28	68	Zimmermann's Eintheilung der Geschichte der Aesthetik.	1156
29	70	E. Müller's *Geschichte der Theorie der Künste bei den Alten*.	1156
30	73	Was die Engländer noch heute zur Kunst rechnen.	1158
34	80	Uebersicht über die kritische Literatur zur platonischen Aesthetik.	1159

Zu Nro.	Zu Seite		Seite
35	82	Ueber Ruge's und Zeller's Darstellung der platonischen Aesthetik.	1161
40	91	Zu Plato's Sprachphilosophie: die sprachbildende μίμησις.	1163
43	97	Müller's Rechtfertigung Plato's.	1164
60	121	Müller's Darstellung der aristotelischen Aesthetik.	1166
64	127	Müller's Emendation zur Definition des *Ebenmaafses* bei Aristoteles.	1169
66	129	Aristoteles' Begriff der Gröfse bei Müller und Zimmermann.	1169
68	131	Müller's Erklärung des aristotelischen Verhältnisses von *Gut* und *Schön*.	1170
76	143	Die *Nachahmung* bei Plato und Aristoteles.	1171
79	151	Ueber die aristotelische Ekstase.	1172
81	152	Plato's Auffassung des τὸ σύνολον von Aristoteles.	1173
82	153	Bemerkung über die aristotelische Poetik.	1174
86	163	Stahr's Erklärung der Erkennungen und Schicksalswendungen in der Tragödie. Der Parallelismus derselben mit den beiden παθήματα (Furcht und Mitleid).	1176
86	163	Ueber die Schwierigkeit der Begriffsbestimmung der Katharsis	1178
87	164	Ueber den Unterschied der tragischen und musikalischen Katharsis.	1180
87	165	Die σύστασις bei Aristoteles als Kombination und Komposition.	1181
87	166	Stahr's Uebersetzung des ἦθος durch *Charakter* ist unrichtig.	1181
93	182	Müller und Teichmüller über *Harmonie*.	1185
94	185	Dieselben über ἦθος, πάθος und πρᾶξις.	1187
107	204	Gegen Zimmermann's Behauptung, dafs die antike Aesthetik in Plato und Aristoteles kulminire.	1189
119	226	Ueber den Doryphoros des Polyclet.	1190
123	234	Zu Zimmermann's Ansichten über Plotin's Orientalismus.	1192
125	239	Vischer über Plotin.	1194
135	254	Zimmermann's Nichterklärung der 1½tausendjährigen Pause.	1194
138	260	Ueber den scheinbaren Widerspruch der drei Kampfesphasen gegen das Entwicklungsgesetz.	1195
144	273	Lotze und Zimmermann über den Zusammenhang der mittelalterlichen mit der antiken Philosophie.	1197
156	300	Zimmermann über Home.	1198
167	314	Derselbe über die französische Aesthetik.	1198
170	317	Insbesondere über Batteux	1199
171	319	Ueber Batteux Ausschliefsung der Baukunst und Beredsamkeit.	1199
178	326	Zimmermann über Cousin's Idealismus und dessen angeblichen Einfluſs auf die deutsche Philosophie.	1200
193	353	Baumgarten's „Naturwirklichkeit“ als Forderung für die Kunst wiederaufgenommen von Lotze.	1201
195	356	Zimmermann über Sulzer und Baumgarten.	1201
199	366	Ueber die Stellung der Popularphilosophie zur systematischen und spekulativen Philosophie.	1202
200	369	Zimmermann über Mendelssohn und Moritz.	1204
208	386	Zimmermann über Lessing und Winckelmann.	1204
209	388	Gegen Zimmermann's Auffassung Winckelmann's.	1204
217	404	Die Phrase vom „klaren Wasser“. Schelling's Würdigung Winckelmann's	1205
222	417	Justi's Beurtheilung der Allegorie Winckelmann's.	1206
231	439	Zimmermann über Lessing's Formalprincip.	1209
240	469	Zimmermann in Betreff der Stellung Herder's.	1209
244	473	Zimmermann's Vertheidigung Herder's.	1209
246	480	Ist es für die ästhetische Beurtheilung gleichgültig, ob Kunst- oder Naturschönheit?	1210
251	492	Nochmals das „klare Wasser“.	1210
400	712	Zimmermann zur Fichte'schen Aesthetik.	1211
436	840	Ueber Schelling's Gehässigkeit der Polemik.	1211
530	1039	Zur Charakteristik Carriere's.	1212
560	1118	Zur Charakteristik Lotze's.	1214